
3 1761 07362386 0


UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO

GRANDS BRONZES
DU MUSÉE DE STAMBOUL

MÉMOIRES DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE DE STAMBOUL

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE M. ALBERT GABRIEL

IV

GRANDS BRONZES DU MUSÉE DE STAMBOUL

PAR

PIERRE DEVAMBEZ

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES
MEMBRE DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE DE STAMBOUL

PARIS
E. DE BOCCARD, ÉDITEUR
1, RUE DE MÉDICIS, 1

—

1937


1968

AVANT-PROPOS

En attendant qu'un archéologue que ne découragerait pas la perfection du modèle se décidât à donner pour les bronzes de Stamboul un pendant au Catalogue des marbres de Gustave Mendel[1], il a paru opportun de choisir dans la riche collection du Musée un certain nombre de pièces qui, par leur intérêt archéologique ou esthétique, méritaient de retenir l'attention du public savant. D'accord avec le Directeur des Musées Bay Aziz Ogan — dont la bienveillante amitié s'est manifestée en toute circonstance et a aplani maintes difficultés — il a été décidé que, plutôt que de se limiter à une seule époque, mieux valait, dans l'ensemble de l'art grec et romain, isoler quelques morceaux caractéristiques. Cependant pour donner quelque unité à ce travail, on s'est borné à l'étude des grands bronzes, sans d'ailleurs prendre le terme dans une acception trop étroite : car si toutes les œuvres de dimensions importantes figurent ici, on leur a adjoint comme voisines non seulement des statues demi-grandeur, comme l'Héraklès de Janina ou le Zeus d'Avlon, mais même des pièces plus petites encore qui, sinon par la taille, du moins par l'esprit, paraissaient plus proches de la grande sculpture que des figurines : tels l'Héraklès au repos ou le Groupe de lutteurs.

Des œuvres réunies ici, la plupart ne sont pas inédites : mais comme il arrive souvent pour ce qui est placé à la portée de tous et depuis longtemps connu, elles n'ont pas toujours suscité l'intérêt qu'elle méritent, intérêt qu'on accorde par contre avec une libéralité parfois excessive à des morceaux dont le titre principal est d'avoir été récemment découverts. Bien plus, les commentaires qu'ont suscités telle ou telle de ces pièces se ressentent de ce que le savant qui en était l'auteur ne la connaissait que par des reproductions nettement insuffisantes. C'est précisément à faciliter la connaissance de ces

1. *Le Catalogue des bronzes et bijoux*, publié en 1898 par M. Joubin, est plus propre à guider le touriste qu'à satisfaire la curiosité des archéologues. C'est dans le même esprit et à l'usage des visiteurs du Musée qu'est rédigé un nouveau guide des bronzes que la Direction du Musée fait imprimer en ce moment.

pièces intéressantes qu'est destiné le travail qu'on va lire : rédigé pour accompagner et éclairer les planches, le texte est essentiellement descriptif et ne prétend ni résoudre ni même formuler tous les problèmes que posent les œuvres ici analysées.

Peut-être s'étonnera-t-on qu'une place plus considérable n'ait pas été faite pour chaque pièce à l'étude de la technique. C'est que, du beau livre de MM. Kluge et Lehmann-Hartleben[1] — livre où, donnant l'exemple de la prudence, chacun des collaborateurs est resté enfermé dans sa spécialité —, il résulte surtout que l'examen technique d'un bronze est chose fort délicate et que, pour qui n'a pas lui-même manié le burin ni coulé le métal, la sagesse est de ne pas hasarder des conclusions qui, tout en faisant sourire les gens du métier, risqueraient d'abuser le lecteur[2]. A se fier trop aveuglément à tel indice d'ordre technique, on s'expose à des erreurs pour le moins aussi graves que celles dont étaient responsables le coup d'œil critique et l'appréciation esthétique d'autrefois.

Quand bien même l'usage ne m'y inciterait pas, la reconnaissance me ferait un devoir d'adresser ici mes remerciements à tous ceux grâce auxquels ce travail peut être présenté au lecteur : à M. Albert Gabriel d'abord, qui m'a accueilli à l'Institut français de Stamboul, qui m'a aidé de ses conseils et de ses encouragements et qui, après avoir accepté d'imprimer ce livre dans la collection qu'il dirige, a donné tous ses soins à la présentation matérielle du texte aussi bien que des planches ; à mon maître M. Ch. Picard qui a bien voulu lire le manuscrit et me suggérer de nombreuses corrections va aussi toute ma reconnaissance. J'ai déjà dit tout ce que je devais à Bay Aziz Ogan ; j'ai plaisir à ajouter que chez ses collaborateurs, notamment Bay Arif Müfid Mansel, Directeur adjoint et Bayan Seniha Morali, Secrétaire du Musée des Antiquités, j'ai rencontré aussi l'accueil le plus aimable et le plus empressé. Je suis heureux de rendre hommage à la libéralité avec laquelle MM. M. Schede et K. Bittel m'ont ouvert l'accès de la bibliothèque de l'Institut archéologique allemand de Stamboul.

1. Kluge u. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Grossbronzen* (3 vol.). L'ouvrage est complété par un article de Kluge : *Jahrb. d. archäol. Inst.*, XLIV (1929), p. 1 sqq. Cf. le compte rendu de ces travaux par Ch. Picard, *Rev. des Études anc.*, XXXII (1930), p. 363 sqq.

2. Qui d'autre qu'un homme de métier eût pu distinguer combien d'outils différents avaient été employés dans la facture de tel bronze de Naples ? D'ailleurs si suggestives que soient des remarques de ce genre, leur portée reste d'un intérêt limité.

LÉBÈS PHRYGIEN

(Planche I)

Le lébès et son trépied sont au Musée depuis 1903 ; les deux pièces portent respectivement les numéros 1610 et 2078. Au cours des fouilles qu'il conduisait en Phrygie en 1900, Körte les a trouvées à Gordion, dans un tumulus[1].

Le chaudron est en bon état : la paroi, quoique fort mince, n'est trouée qu'en un point ; aucun choc n'a altéré la forme du vase ; il ne manque que l'anse, attachée par des anneaux en fer dont un seul est conservé. La surface du bronze est en plusieurs endroits assez rongée ; la patine va du brun au vert foncé.

Le couvercle de bronze est intact ; sa patine est brune.

Le trépied qui, lui, était en fer, a un peu souffert : l'un des pieds, tordu et rétréci, a dû être doublé d'un support moderne.

Le vase se classe dans la catégorie des *lébès*. On lui a donné au marteau sa forme, cette forme caractéristique, arrondie qui ne permet pas de le poser ailleurs que sur un support. Il est beaucoup plus large que haut puisque, pour une hauteur de $0^{m},485$, le diamètre de la panse est d'environ $0^{m},84$, celui de l'ouverture $0^{m},545$. Il n'y a pas de col, mais la paroi, ailleurs très fine — véritable « feuille de papier » — s'épaissit en haut en un plat-bord assez étroit lui aussi (1 centimètre), séparé de la panse par une gorge très mince.

La beauté du vase réside uniquement dans l'harmonie de sa forme dont aucun ornement ne vient altérer la simplicité. De part et d'autre de l'ouverture, deux solides attaches se font vis-à-vis. Fixées chacune par six rivets le long du plat-bord et fondues d'une seule pièce, elles consistent en une tige de bronze plus mince aux extrémités, renforcée au centre et pourvue d'un anneau vertical,

1. Le lébès est exposé dans un coin de la salle 29, près de la vitrine 45.

côtelé, épais de 3 à 4 centimètres. C'est dans cet anneau, fixe, que, par l'intermédiaire d'anneaux mobiles en fer — dont l'un est encore en place — l'anse était attachée.

Le couvercle était simplement posé sur l'ouverture : c'est un disque de bronze, légèrement convexe, dont le bord, plat, est échancré de deux encoches régulières dans lesquelles s'encastraient les anneaux des attaches. Le centre est marqué par une dépression presque insensible qui correspond, sur l'autre face, à une sorte de petit bouton analogue à celui qui indique le centre des patères. Le couvercle, dont le diamètre est de $0^m,63$, déborde assez largement l'ouverture du vase.

Le trépied, en fer, haut de $0^m,30$, est de l'espèce la plus simple : c'est un cercle de $0^m,43$ de diamètre supporté par trois barres verticales, recourbées à l'extrémité inférieure de manière à assurer la stabilité.

Trouvé dans un tumulus, le *lébès* n'a jamais dû être utilisé à des fins pratiques : s'il faisait partie du mobilier funéraire, c'est sans doute pour la raison qui a fait placer dans les tombes de Ménidi des récipients analogues. Wolters a, à ce propos, fort bien montré[1] que ces énormes récipients étaient sans doute destinés à contenir l'eau réservée aux ablutions du mort. Ce rite a été attesté en Grèce, et notamment en Attique[2]. Mais il était plus répandu encore dans toute l'Asie occidentale, notamment en Syrie et en Anatolie, comme vient de le montrer A. Parrot. L'usage d'assurer la boisson du mort aussi bien que sa nourriture se trouve à Ras Shamra comme chez les Hébreux ; on voit qu'il existait aussi en Phrygie[3].

Bien moins luxueux que d'autres pièces du même genre recueillies dans les sanctuaires, le chaudron est dépourvu de toute décoration : non seulement la panse n'est pas ornée de figures mais au lieu des protomes d'animaux qui, à Olympie[4] par exemple, servaient à soulever le vase, il n'y avait ici qu'une anse maintenue par des anneaux du type le plus simple.

La pièce a été datée du VIIe siècle avant notre ère.

1. WOLTERS, *Jahrb. d. archaol. Inst.*, XIV (1899), p. 133 sqq.

2. Les textes littéraires cités par WOLTERS, *loc. laud.*, sont assez nombreux et convaincants.

3. A. PARROT, *Rev. d'hist. des religions*, CXIV (1936), p. 69 sqq. Voir notamment p. 82 sqq. D'autres exemples sont cités pour l'Égypte dans la suite de l'étude.

4. *Olympia*, pl. IV, 45 Deux de ces *lébès* sont reproduits par de RIDDER, *Dict. ant.* s. v. *lébès*, p. 1000 sqq.

TÊTE DU SERPENT DE DELPHES

(Planche II)

Le serpent appartenait au trépied consacré dans le sanctuaire d'Apollon à Delphes après la bataille de Platées (479) par les trente et un États grecs qui avaient chassé les Perses. Le roi Pausanias avait d'abord fait graver sur les orbes du reptile une dédicace où il se donnait à lui seul l'honneur de la victoire : une nouvelle inscription que l'on peut lire encore de nos jours vint, quelques années plus tard, prendre la place de celle-ci et rendre aux différents peuples qui avaient contribué à la défaite des Perses ce qui leur était dû.

C'était un gigantesque trépied (la partie qui subsiste, cassée en haut et en bas, mesure $5^m,50$ avec un diamètre de $0^m,60$[1]) qui comportait, outre une colonne formée de trois serpents enlacés[2], une cuve en or supportée par trois pieds. On a discuté pour savoir si ces pieds reposaient chacun sur la tête d'un serpent, ou si la colonne, enfermée entre les pieds, servait de support central à la cuve[3].

Le trépied s'élevait sur la Voie sacrée, vis-à-vis de l'Autel de Chios. Son histoire est mouvementée : ce fut d'abord, dès 353, le vol, par Philomelos et les Phocidiens, de la cuve en or. Puis Constantin fit transporter à Constantinople la colonne serpentine : elle fut installée sur l'Hippodrome et depuis lors n'a pas bougé. Le sol fut exhaussé ; mais depuis les travaux exécutés en 1855 par Newton, le bas de la colonne est dégagé ; de sorte que cela ne nuisit en rien au monument. Une fontaine fut établie là, sans dommage, par les Turcs ; et à la fin du XVIIe siècle, la colonne était encore intacte. Vers

1. Ce sont les mesures données par M. Kluge ; celles données par Reisch (*P. W. Realenc.*, s.v. *Dreifuss*) sont légèrement différentes.

2. Hérodote parle d'un serpent à trois corps, mais l'erreur est facile à relever. Cf DAUX, *Pausanias à Delphes*, p. 151.

3. STUDNICZKA, *Zum platäischen Weihgeschenk in Delphi* (Festgabe zur Winckelmanns feier des arch. Sem. der Univ. Leipzig am 12. dez. 1928).

ce moment sans doute[1], une crainte superstitieuse[2] fit décapiter les reptiles. C'est un fragment de l'une des têtes, retrouvé en 1848 par Fossati au cours d'une fouille qu'il mena dans le voisinage de Sainte-Sophie, qui figure au Musée sous le numéro 18[3].

Qu'il s'agisse de sa place dans le sanctuaire delphien, de son histoire depuis le transfert à Constantinople, de l'inscription dédicatoire ou, plus encore, du rôle que jouaient les serpents dans le trépied, la colonne a donné lieu à de très nombreuses recherches. Étudiant les bronzes du Musée, je n'ai à reprendre ici aucune de ces questions. Je ne chercherai même pas à donner une bibliographie complète, qui déborderait le cadre de cette étude et je me bornerai à signaler que des textes antiques mentionnent déjà l'offrande consécutive à la bataille de Platées : Hérodote (IX, 81), Thucydide (I, 132), Pausanias (X, 13, 9) notamment nous donnent à son sujet des renseignements particulièrement utiles. Outre Dethier-Mordtmann (*Epigraphik von Byzantion*, pl. I, 14 *c*), on consultera Frazer (*Pausanias* V 299 sqq.), É. Bourguet (*Ruines de Delphes*, p. 160 sqq.) et l'article de Reisch (*P. W. Realenc.* s. v. *Dreifuss*, col. 1688) où l'on trouvera une bibliographie complète. Il est naturellement traité aussi du trépied dans l'article que Pomtow a consacré à Delphes dans la même Encyclopédie (sup. IV, col. 1404 sqq.).

Je mets à part, parce qu'ils s'occupent davantage de la tête retrouvée près de Sainte-Sophie : Friedrich-Wolters, *Gipsabg.* nº 227, p. 110 sqq. ; et Poulsen, *Delphi*, p. 200 sqq. Dans le catalogue des bronzes de M. Jouhin, la tête figure sous le Nº 148 (page 26).

Outre le triple corps des serpents, qui se dresse sur l'At-Meïdan, et à propos duquel M. Kluge a fait plusieurs remarques techniques du plus haut intérêt[4], il ne subsiste de l'ex-voto consacré par les Grecs que la mâchoire supérieure de l'un des reptiles. La cassure, à l'arrière, présente un aspect très irrégulier. L'intérieur est actuellement rempli d'un blocage de terre et de morceaux de briques dont la présence s'explique par le long séjour qu'a dû faire le fragment dans la terre, entre le jour où il fut brisé et celui de sa découverte.

1. La colonne serpentine est encore figurée intacte sur des miniatures turques. Voir p. ex. A. Gabriel, *Syria*, IX (1928), p. 337 et pl. LXXV. Cf. Hitzig-Blümner, p. 711.

2. Déonna, *Rev. hist. relig.*, LXX (1914), p. 133. La mutilation du serpent se rattache aux superstitions étudiées par le même savant. *Rev. Études anc.*, XXXII (1930), p. 321 sqq.

3. Le fragment est exposé dans la salle 27.

4. Kluge, *Jahrb. d. archäol. Inst.*, XLIV (1929), p. 2.

L'épiderme, qui resta tant de siècles exposé aux intempéries a moins souffert qu'on ne pourrait l'imaginer : le bronze est rongé, percé de petits trous dont certains paraissent plutôt produits par des chocs que par l'action de la pluie ou de l'air. La face inférieure, c'est-à-dire le palais[1], est en beaucoup meilleur état, ce qui se comprend sans peine. Mais une douzaine de crocs sont cassés.

La paroi, très fine en haut (elle s'amincit jusqu'à 1 millimètre) est plus épaisse en bas (de 4 à 7 millimètres) ; mais c'est surtout sur les côtés qu'elle se renforce et elle atteint là 12 millimètres à gauche, 15 millimètres à droite. La face interne, là où le blocage n'empêche pas de l'examiner, est très unie.

Les yeux qui étaient rapportés en une matière différente (or ou émail, suggère M. Joubin[2]) ont disparu : ils étaient encastrés dans des cavités à peu près circulaires d'un diamètre de 33 millimètres, d'une profondeur variable allant jusqu'à 27 millimètres[3].

La patine est selon les endroits brune ou d'un vert brillant.

La mâchoire est conservée sur une longueur maxima de 0m,338 ; la largeur de 0m,167 à la cassure se réduit à 0m,035 à la pointe ; la hauteur est de 0m,113 à la cassure, de 0m,064 à l'extrémité.

Il est à regretter qu'une pièce sûrement datée ne puisse nous en apprendre davantage sur l'art de la période si intéressante qui suivit immédiatement les guerres médiques.

Il y aurait cependant lieu d'expliquer d'où provient l'impression de véritable férocité qui se dégage de ce morceau. C'est d'abord une convergence de toutes les lignes vers la pointe : celle-ci, mince et comme aiguë, semble vraiment dardée contre un adversaire. De plus, l'artiste a su éviter à la fois la brutalité et la mollesse : il se dégage une impression d'énergie du fait que, sans qu'on puisse préciser leurs limites respectives, chacun des plans est indépendant : le passage de l'un à l'autre est insensible, mais les courbes qui les unissent sont assez accentuées pour marquer cependant une séparation. Une seule frontière nette : l'étroit bourrelet de chair rectiligne, droit comme un bandeau architectonique qui, s'amincissant lui aussi vers la pointe, borde en bas la mâchoire. Au-dessous, accrochés à une gencive gondolée, un rang de crocs acérés pointent vers l'avant, sauf à l'extrémité de la mâchoire où se recourbent les dents (la dent plutôt,

1. Il présente une surface concave : la flèche depuis une ligne tirée d'une gencive à l'autre est de 0m,035.
2. JOUBIN, *Catalogue des bronzes*, p. 27.
3. Le fond de la cavité, lisse en haut, se creuse ensuite irrégulièrement.

car une seule subsiste) qui recèlent le venin. Enfin, au-dessus de l'orbite où devait briller un regard d'une vie étincelante, se gonfle, accentué encore par le creux de trois incisions, un énorme et menaçant bourrelet de chair.

Ce sont là des procédés très simples en apparence. Mais l'effet même qu'ils produisent suffit à prouver que ni leur choix ni leur réunion ne sont arbitraires. Par un mélange d'observation exacte — le rendu des gencives, des crocs, des narines, — et de stylisation — les arcs que forment les plis au-dessus de l'œil, la rigidité excessive des plans, — l'auteur a su éviter de donner à la figure l'aspect caricatural que présentent si souvent les monstres de l'archaïsme. Il en a fait une bête redoutable, à l'expression vivante : entre le moment où, par des procédés puérils, les artistes s'efforçaient de donner à Python une apparence terrifiante et celui où les animaux qui ne vivent pas avec l'homme ne suscitent plus la curiosité des sculpteurs[1], le serpent de Delphes marque une des plus parfaites réussites de l'art animalier[2].

1. De nombreux serpents figurent encore sur les vases ou les stèles, d'ordinaire à côté d'Asklèpios, mais ils sont traités comme des accessoires.

2. J'ai employé dans la phrase qui précède le nom de Python. Pour quelle raison avait-on choisi des serpents comme supports du trépied ? Est-ce à cause de la victoire d'Apollon ou à cause du caractère chtonien du reptile ?

SANGLIER BLESSÉ

(Planches III à V)

Bibliographie : Hamdi Bey, *Revue archéol.* 1908 I, p. 1-3. (pl. VIII-IX).

La pièce est entrée au Musée en septembre 1907 ; elle porte le n° 2577[1]. Elle avait été trouvée à Kaya Djisri (Neuzek), dans le district d'Edirne (Andrinople).

On verra plus loin que ce sanglier est peut-être la seule pièce subsistant d'un groupe de chasse. Il est heureusement en assez bon état : seul manque le groin avec les défenses[2]. Les quatre pattes étaient cassées, mais elles ont été retrouvées : celles de derrière sont presque complètes ; au contraire il a fallu restaurer en plâtre tout le haut de la patte antérieure droite ; et de la patte antérieure gauche, on n'a guère retrouvé que l'extrémité. Guidé à la fois par le départ de l'épaule et par la nécessité de faire reposer à plat le sabot sur le sol, le restaurateur a, peut-on croire, retrouvé le mouvement exact de la bête.

Il semble que le tronc et la hure aient été fondus d'un seul jet. On ne saurait dire actuellement si les pattes étaient rapportées : en ce cas les soudures devaient se trouver précisément dans les parties aujourd'hui restaurées. Le groin, lui, avait sans doute été fondu séparément : dans la cassure fort irrégulière, se distinguent en effet deux sections rectilignes ; elles n'affectent que la moitié à peu près de l'épaisseur de la paroi (Pl. V *b*) : dans ces encoches s'encastraient les saillies qui fixaient la pièce au corps de la bête.

1. Elle est exposée dans la salle 30.

2. On lira dans la *Rev. archéol. (loc. laud.)* la curieuse histoire de ce sanglier. Trouvé en place par un paysan, il était intact lors de la découverte : mais l'homme, pensant qu'il cachait un trésor, brisa le groin et les pattes. Alerté par un camarade, il comprit que, à défaut du trésor qu'il n'avait naturellement pas trouvé, il pourrait tirer parti de sa découverte en la vendant à des marchands d'antiquités et il envoya les pattes en Bulgarie ; il a fallu de patientes recherches pour les récupérer. Quant au groin, il a bel et bien disparu.

Dans des poches ménagées à cet effet étaient insérés les cils, découpés dans une mince plaque de bronze, et les yeux : ceux-ci sont formés d'une pierre blanchâtre dans laquelle est encastrée, pour rendre la pupille, une pierre d'un noir brillant.

A la cassure du groin, la paroi est d'une épaisseur variable : très fine en certains points ($0^{cm},6$), elle s'épaissit jusqu'à atteindre $1^{cm},5$ sur le côté gauche de la mâchoire. En regardant par la hure béante, on constate qu'à l'intérieur la paroi présente une surface rugueuse et irrégulière.

La fonte est de bonne qualité, le bronze est légèrement poreux.

La patine est d'un vert clair qui, parfois, s'assombrit, parfois, tourne vers le bleu.

La longueur totale est de $1^{m},11$, la hauteur maxima de $0^{m},795$.

Le sanglier est debout, arc-bouté, faisant front à des adversaires placés devant lui, un peu à sa droite. Il semble s'être immobilisé au milieu de sa course, les deux pattes antérieures lancées en avant, cramponnées au sol comme pour arrêter l'élan, les pattes postérieures posées avec moins d'effort, un peu en arrière et fléchies. La hure prolonge directement l'échine. La bête est solide, haute sur pattes et d'aspect puissant.

L'impression produite est étrangement vivante, ce qui paraît un peu étonnant lorsqu'on examine la pièce de près et qu'on constate avec quelle minutie sont traités certains détails. Minutie qui d'ailleurs n'implique pas l'exactitude. En effet on remarque par exemple que sur tout le corps, le pelage est rendu par de larges mèches en forme de feuilles, recourbées, pointues au bout : chacune est elle-même divisée en mèches plus minces, également réparties de part et d'autre d'une sorte de sillon qui constitue la nervure centrale. Rien de plus artificiel ni de plus monotone que cette disposition ; l'artiste a eu beau, dans le nombre des mèches pointant vers l'arrière et le bas, en diriger quelques-unes dans un sens différent, ce pelage sans relief et trop bien peigné convient bien mal à une bête sauvage aux abois. Les soies de la crinière, hérissées en brosse, sont elles aussi d'une régularité qui n'a rien de réaliste[1]. Enfin les oreilles, largement ouvertes en cornets vers l'arrière, ne semblent pas non plus avoir été observées sur nature. Et cependant ce sont des traits qui ne frappent pas à première vue, qui s'effacent devant ce qu'il y a d'animation dans le mouvement et l'expression de la bête.

1. Elles sont disposées en épis tous pareils, séparés les uns des autres par des sillons verticaux. Vue du haut, la crinière présente une tranche quadrillée par les incisions qui limitent chacun des épis.

Il faut quelque attention pour déterminer en quoi consiste et où réside cette apparence de vie. Sans doute l'incrustation des yeux donne comme toujours au regard un éclat très frappant ; mais là n'est point l'essentiel. C'est dans la structure même de l'animal qu'il faut chercher l'effet produit : le tronc est rond et court, mais d'un modelé que seule fait saisir une lumière favorable et que nos planches ne rendent pas d'une façon pleinement satisfaisante ; elles laisseraient croire en effet que rien ne sépare la hure du corps lui-même alors qu'au contraire entre eux l'encolure se creuse assez profondément. Le dessin des épaules et celui de la naissance des cuisses, parfaitement lisibles sous l'enveloppe des chairs et du pelage, contrastent, ainsi que la croupe élancée, avec ce qu'il y a de massif dans la forme ballonnée du tronc. Sans être grêles ni maigres, les pattes sont sveltes et doivent à la précision du modelé et à l'exactitude anatomique de paraître solides et vigoureuses. Mais c'est surtout dans la hure que s'affirme la maîtrise de l'artiste et l'on ne peut qu'admirer la façon à la fois vigoureuse et nuancée dont il a marqué le passage des orbites très saillantes aux dépressions qui soulignent la naissance des oreilles et marquent le milieu du front.

Bien plus encore que la structure et le modelé du corps, le mouvement de la bête donne l'impression de la vie. En effet le sanglier est saisi en pleine action. Il porte sur l'échine, à quelque distance de l'épaule gauche, une entaille d'où s'écoulent en éventail, avec cette excessive régularité qui trahit l'archaïsme, trois filets de sang. On peut donc imaginer qu'au moment où il fonçait contre ses agresseurs, la lance de l'un d'eux l'a arrêté dans son élan. C'est précisément l'instant qu'a choisi l'artiste : de l'attaque, la bête passe à la défensive ; le corps « se ramasse », les muscles bandés sont prêts à se détendre en un mouvement qui projettera en avant la hure déjà braquée vers l'adversaire. L'immobilité apparente n'est que provisoire : déjà les yeux, d'un regard plein de méchanceté, visent le point vers lequel sera dirigé le coup de boutoir.

Le sanglier a été trouvé *in situ* sur une base de marbre. Sans doute était-il placé là en souvenir d'un exploit cygénétique, peut-être sur le lieu même de l'événement qu'il commémorait. La figure pouvait éventuellement se suffire à elle-même : son attitude, la blessure qu'elle porte, son expression à la fois affolée et féroce montrent assez dans quelle situation se trouve la bête et point n'est besoin d'autres personnages pour indiquer au spectateur qu'il s'agit d'une scène de chasse. Mais il se pouvait aussi qu'autour du sanglier aient été réunis ses agresseurs. Plus d'un exemple nous donne la preuve qu'à l'époque archaïque

les différentes figures qui composaient un groupe prenaient place chacune sur une base indépendante[1].

Si la chasse tout entière était figurée, il est bien regrettable qu'on n'ait rien retrouvé que la bête poursuivie. Car, pour cette époque, elle constituerait un document vraiment unique. Le thème du sanglier forcé dans ses défenses a été souvent traité par les décorateurs de vases et aussi sur les bas-reliefs ; mais on n'en a pas d'exemple en ronde bosse et il eût été curieux de voir comment le sculpteur avait choisi de grouper ses personnages. La bête regarde devant elle, preuve évidente que des adversaires lui faisaient front ; mais d'après la forme de l'entaille, il semble que l'homme qui a blessé le sanglier était placé à sa gauche, légèrement en arrière. Sans doute des chiens prenaient-ils part au combat.

Il serait vain évidemment de chercher, d'après de si faibles indices, à reconstituer une scène entière. Tâche vouée à un échec d'autant plus assuré que nous ignorons quelle chasse avait représentée l'auteur. Dans toutes les régions soumises à l'influence de Corinthe, on aurait des chances de ne pas se tromper beaucoup en pensant à la légende de Calydon qui si souvent a inspiré les artistes[2]. Mais ici ? Faut-il, en songeant à la provenance du morceau, imaginer une préfiguration de l'épisode que répéteront plus tard tant de stèles au cavalier thrace ? Mais, outre que la scène figurée sur les reliefs ne laisse pas place à autant d'acteurs qu'on est tenté d'en reconstituer dans le groupe de Kaya Djisri[3], est-il vraisemblable qu'à cette époque, le culte du Héros, attesté par les monuments à partir de l'ère chrétienne, ait déjà été constitué assez solidement pour avoir donné lieu à la création de tout un groupe sculptural ?

Il est plus simple d'admettre que, dans ce pays où de tout temps ont pullulé les sangliers, où chaque homme a le goût et l'instinct de la chasse, la représentation était dépourvue de toute allusion mythologique. Et, comme l'hypothèse d'une œuvre exécutée en dehors de toute raison religieuse n'est guère compatible avec ce que nous connaissons du rôle de l'art dans l'antiquité, on pensera que le sanglier — avec éventuellement son cortège de chasseurs — est un ex-

1. Sur les groupes archaïques et leur disposition, voir Vollgraff, *Bull. corr. hell.*, L (1926), p. 285 sqq.

2. P. de La Coste-Messelière, *Au Musée de Delphes*, p. 139 sqq. Le lecteur verra sans peine ce que j'ai emprunté ici à tout le chapitre consacré au « sanglier de Calydon » (p. 120-152).

3. J'ai dit plus haut qu'un des chasseurs au moins devait se trouver sur la gauche de la bête ; d'autres, menacés directement par les défenses, font face au sanglier ; sans doute y avait-il aussi des personnages du côté droit et j'imaginerais volontiers les hommes en demi-cercle autour de l'animal. Dans les reliefs auxquels je fais allusion ici, le chasseur est à cheval et fait face au sanglier contre lequel aboie un chien ; si d'autres personnages sont figurés, ils jouent le rôle de comparses. Ces reliefs au cavalier sont au plus tôt des environs de l'ère chrétienne.

voto consacré à quelque divinité pour commémorer une battue particulièrement heureuse ou périlleuse.

A certains indices, mis en lumière récemment par M. de La Coste-Messelière, on reconnaîtra que le sanglier se rattache à l'art ionien : il est « court, rond, gonflé[1] », le « canon est trapu[2] » ; enfin, au lieu d'être comme dans les peintures corinthiennes et attiques, « continue et homogène depuis le front jusqu'à la naissance de la queue », sa crinière est « divisée en deux parties séparées par une brève lacune » et formée de crins plus longs sur l'encolure et le début du dos que sur les reins et la croupe[3].

La comparaison cependant ne pourrait être poussée beaucoup plus loin. Comment en effet appliquer au bronze de Stamboul les termes dont on a usé pour décrire les sangliers de Clazomènes, si typiquement ioniens ? On ne saurait à son propos parler d'« un corps tassé entre une encolure quasi léonine et un arrière-train presque chevalin », et encore moins employer les termes d'« emphase » et de « boursouflure[4] ». Les seuls traits communs sont donc le « canon trapu » et le traitement de la crinière.

En effet ce n'est pas à proprement parler par un progrès technique que l'auteur du sanglier blessé se distingue des peintres ioniens du VIe siècle et du début du Ve, mais par l'esprit : ceux-ci étaient des décorateurs qui n'avaient pas à se soucier d'exactitude ; lui est avant tout un réaliste : il ne s'est pas contenté de reproduire un type traditionnel, un de ces poncifs d'atelier qu'empruntait qui voulait, il a lui-même observé la nature, en animalier.

De là on peut tirer un indice concernant l'origine de la statue. Personne ne voudra croire en effet qu'elle a été fondue à l'endroit où elle a été découverte, au fond d'une contrée qui resta toujours plus qu'à moitié barbare. Il est bien plus probable qu'elle a été commandée à quelque artiste d'une région relativement voisine ; et l'on évoquerait volontiers à ce propos l'activité artistique qui s'est développée sur les franges de l'Anatolie, aux limites de la Grèce, dans les îles septentrionales de l'Égée. A Cyzique ou bien à Thasos par exemple existaient côte à côte des influences diverses : en quelques années la précision un peu sèche de l'atticisme est venue y donner la vie à la « boursouflure » et à l'« emphase » ioniennes et l'on peut citer plus d'une œuvre créée dans l'un

1. De La Coste-Messelière, *loc. laud.*, p. 123.
2. Morin-Jean, *Le Dessin des animaux*, p. 132 (cité par de La Coste-Messelière).
3. De La Coste-Messelière, *loc. laud.*, p. 126-127.
4. De La Coste-Messelière, *loc. laud.*, p. 123.

de ces centres où les deux courants sont intimement unis[1]. Le mélange d'archaïsme et de liberté que je signalais en décrivant le sanglier n'y aurait pas surpris non plus : et l'on ne s'étonne pas de voir, dans ces provinces frontières, telle maladresse technique ou telle survivance d'inspiration voisiner sur le même morceau avec ce que des écoles plus avancées ont apporté de plus nouveau[2].

Je n'irai pas conclure de là que le sanglier a été commandé à Thasos ou à Cyzique : j'y suis d'autant moins disposé que dans ces deux centres, où la taille du marbre a connu un tel développement, rien ou presque n'atteste à cette époque l'existence d'ateliers de fondeurs[3]. Mais j'ai voulu seulement, par une comparaison, montrer que l'œuvre venait d'une région où s'étaient exercées à la fois les influences de l'Anatolie et celles de la Grèce. A la première on rapportera la structure de la bête ; mais l'homme qui a dessiné ces touffes de poils, qui a modelé ces pattes nerveuses, était familier, semble-t-il, avec la précision de la sculpture attique ; enfin dans le mouvement si fougueux de tout le corps, n'y a-t-il point la trace du dynamisme que l'on a cru particulier aux îles de la mer Égée[4] ?

Si variées que soient ces influences — peut-être le seraient-elles moins, ne l'oublions pas, si l'esprit d'analyse des archéologues ne multipliait les écoles, et, partant, ne cherchait à établir des différences entre ces écoles[5] — on doit avouer que l'œuvre ne présente pas la moindre disparate et que l'impression d'ensemble est d'une grande unité. L'artiste a su fondre en un tout des éléments divers et s'assimiler les emprunts qu'il avait pu faire à ses prédécesseurs ou à ses maîtres. Il n'est point douteux que, sans être un novateur, il était doué d'une forte personnalité : et son mérite se reconnaît d'emblée à toute la vie qui se dégage de cette œuvre vraiment magistrale.

Il est peu croyable que ce bronze remonte à l'époque archaïque : ni les

1. Voir sur la production artistique de Thasos, Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie grecque*, I, p. 557 sqq. Sur Cyzique, *ibidem*, p. 530-531.

2. Voir p. ex. la stèle thasienne de Philis (*Bull. Corr. hell.*, LV, 1931, p. 413 sqq.). Il y a, dans l'art des provinces éloignées, des survivances qu'on prendrait parfois à tort comme les marques d'un esprit archaïsant, car elles sont souvent inconscientes et involontaires. On trouverait des exemples analogues dans d'autres domaines de l'art grec, en Lycie et ailleurs.

3. M. Ch. Picard me signale le petit bronze thasien (*Rev. de l'Art ancien et mod.*, XXXVI (1914), p. 227, fig. 2) trouvé au Prytanée ; mais il est beaucoup plus ancien que le sanglier et, jusqu'à présent, seul de son espèce. Rien ne prouve d'ailleurs qu'il ne soit pas une importation.

4. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen*, p. 150 ; L. Curtius (*Br. Br. Denkm.*, n° 567, p. 9) voit dans le mouvement des statues myroniennes l'aboutissement des tendances de l'archaïsme ionien.

5. Cette tendance très développée en Allemagne (v. le livre de Langlotz cité dans la note précédente) est volontiers critiquée en France et ailleurs. Déonna, *Dédale*, II, *passim* et Ch. Picard, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1929, p. 295 sqq.

épis dressés en brosse, ni le quadrillage que présente l'arête de la crinière, ni les touffes trop bien peignées ne doivent nous pousser à dater la pièce trop haut ; ce ne sont que des survivances. Le sanglier a été fondu à un moment où l'art s'était déjà débarrassé de certaines servitudes, où il savait sacrifier le détail à l'impression d'ensemble. De ces progrès le bronze de Stamboul a sans nul doute profité. Il appartient à la période qui précède immédiatement le triomphe du classicisme et qui, pour une province de la Grèce du nord, a dû coïncider à peu près avec le milieu du ve siècle avant notre ère.

LION ARCHAÏQUE

(Planche VI)

Bibliographie : JOUBIN, *Catal. bronzes*, n° 126, p. 24.

Le lion figure au Musée[1] sous le n° 77. La date d'entrée est inconnue. Il a été trouvé à Chypre. Il ne reste de la bête qu'un fragment de l'avant-train, interrompu en arrière, à peu près au milieu du tronc, par une cassure d'aspect déchiqueté ; en avant manquent des pièces rapportées, le mufle et les pattes. La longueur conservée est de $0^{m},37$, la hauteur de $0^{m},425$.

Cet état d'extrême mutilation a du moins comme contrepartie l'avantage de faciliter l'examen des procédés techniques. Les parois ont une épaisseur assez irrégulière variant, à la cassure postérieure, de $0^{cm},3$ à $0^{cm},7$. On voit sur la planche que la fonte est d'une venue si inégale qu'on la croirait formée de couches superposées ; à l'intérieur, loin d'être unie, la paroi présente un aspect très accidenté, particulièrement dans la partie qui correspond à la crinière : là elle est hérissée d'aspérités correspondant sans doute à l'extrémité des rivets qui fixaient les touffes de poils, travaillées à part et adaptées ensuite sur le corps de l'animal.

La plus grande partie de la tête était rapportée ; la pièce, qui comprenait le mufle, les yeux, le front et le sommet du crâne, adhérait, par soudure sans doute, à un rebord : celui-ci qui, en bas ne mesure que $0^{cm},8$ de large mais qui, devant l'oreille gauche atteint 3 centimètres, est simplement constitué par le bout de la paroi qu'on a rabattue vers l'intérieur, comme le bord d'une boîte ; et c'est contre lui que venait s'adapter, comme un couvercle, et se souder l'extrémité rabattue de la pièce qui figurait le mufle du lion ; un mince trou, percé à la partie inférieure, juste dans l'axe, permettait peut-être de fixer une

1. Le lion est exposé salle 29, dans la vitrine 48.

pointe, qui fortifiait l'assemblage. Et au-dessus du front, en plein milieu, sur une longueur de $7^{cm},5$, le rebord s'interrompt : dans la ciselure de la crinière, un espace vide est réservé où s'encastrait pour plus de solidité, le haut de la partie rapportée.

La crinière est elle aussi rapportée : mais elle n'est pas d'une seule pièce. En commençant par le haut du dos et en montant peu à peu vers le crâne, on a rivé sur le tronc une série de bandes préalablement ciselées, qui s'emboîtaient de façon que le bas de chacune couvrît le haut de la rangée inférieure. Il y a ainsi huit rangées ; celles des extrémités sont plus courtes : sur le dos parce que la crinière s'arrondit, sur le crâne parce qu'elles sont interrompues par un double collier de boucles semblables, disposées en rond tout autour du mufle. Seules sont complètes les rangées qui entourent le cou : celles-ci sont composées de deux bandes juxtaposées se raccordant sur l'échine et dans l'axe (ou à peu près) du poitrail, c'est-à-dire là où la pointe des boucles, toujours tournée vers l'arrière, change de direction.

Des pattes antérieures, l'amorce seule était fondue avec le tronc ; le reste était rapporté selon un double procédé : un côté était fixé, comme la pièce de la tête, par un bandeau — large de $1^{cm},8$ au maximum — préparé et rabattu vers l'intérieur ; de l'autre côté, au lieu de se juxtaposer, les parois se prolongeaient l'une l'autre : malgré l'usure on distingue encore (pl. VI *a*) la ligne droite de la suture, coupée seulement, en bas, par une forte saillie en forme de dent qui permettait une plus étroite adhérence. Le procédé, peu net sur la patte droite, est au contraire très lisible à gauche.

Il n'est pas impossible — mais on ne saurait l'affirmer — qu'à l'endroit de la cassure actuelle, par derrière, s'ajustait primitivement l'arrière-train travaillé séparément : sur le ventre subsiste l'amorce d'une pièce, longue de 15 centimètres, conservée sur une largeur qui ne dépasse pas 4 centimètres : peut-être est-ce le reste de la dent par laquelle s'emboîtaient les deux fragments fondus à part et fixés joint contre joint, selon le procédé dont on a usé pour les pattes. En outre, c'est sur la cassure que se devine l'existence de deux rapiéçages, l'un rectangulaire, l'autre trapézoïdal : tous deux ont disparu, mais on voit très nettement l'emplacement qu'on leur avait réservé, à la surface de la paroi ; ils étaient l'un et l'autre de très faible épaisseur.

Le bronze a souffert de différentes façons ; tantôt ce sont des pustules qui ont altéré l'aspect uni de la surface, tantôt l'épiderme a été arraché, et l'on voit alors des marbrures d'un rouge brun tacheté d'éclats blancs ; dans les parties les mieux conservées la patine est soit grisâtre, soit d'un vert assez vif.

Le lion est couché, les pattes antérieures allongées, les autres devaient être repliées sous la croupe ainsi sans doute que la queue. L'avant-train est trop rigide pour laisser supposer — ce qui serait possible aussi — que l'animal s'apprêtait à bondir en avant, dans un mouvement analogue à celui du lion figuré sur une stèle de Loryma[1]. Contrairement à ce qui paraît l'usage le plus fréquent dans les pays ioniens ou grecs, à Milet[2] comme à Pérachora[3], à Corfou[4] aussi bien qu'à Didymes[5], le lion, au lieu de baisser la tête entre ses pattes ou de la tourner franchement à gauche ou à droite, regardait droit devant lui. Peut-être cependant la tête était-elle penchée très légèrement à droite, et l'avant-train quelque peu incliné à gauche, car on observe (pl. VI *b*) une certaine dissymétrie dans la disposition des oreilles, dans la naissance des pattes, dans la partie de la crinière qui couvre le poitrail. Mais c'est bien peu de chose et la responsabilité pourrait n'en incomber qu'à la maladresse ou à la négligence du bronzier ; hypothèse fort admissible car c'était un bien médiocre artiste que celui qui exécuta le morceau.

Les proportions étaient allongées et le mufle et le poitrail devaient paraître un peu lourds au bout de ce corps maigre et efflanqué. Le tronc est une sorte de cylindre à la surface duquel ne se lisent ni ossature, ni muscles, ni veines. Pas trace de modelé : c'est tout juste si la ligne du ventre s'incurve quelque peu avant la naissance des pattes. N'était la crinière, la ligne qui unit la tête au dos paraîtrait elle aussi bien sèche. Le poitrail est un vaste plan presque vertical qui se relie de façon anguleuse aux flancs et au ventre. Les pattes semblent taillées à la hache et l'on remarquera sur les deux photographies de la planche VI la brutalité des arêtes et l'absence de passages entre les différentes faces. La figure est conçue géométriquement ; elle semble moins l'œuvre d'un bronzier connaissant les ressources d'une matière souple, docile à toutes les formes, que d'un de ces tailleurs de pierre qui, à la même époque, incapables de ménager une transition entre les grandes surfaces planes qu'ils avaient taillées, se bornaient à en abattre progressivement les angles.

La même impression se dégage de la crinière. On aurait tort de considérer comme un simple détail technique le fait qu'elle a été travaillée à part et fixée ensuite à sa place ; car on sent qu'elle n'a pas été conçue comme inhérente à

1. Th. Leslie Shear, *Amer. Journ. of archaeol.*, XVIII (1914), p. 285 sqq. La stèle est sculptée sur deux faces ; il s'agit ici du relief représentant un lion tout seul.
2. Pryce, *Brit. Mus. Catal. of Greek sculpt.*, I, 1 B, 281-282.
3. Bruno Schröder, *Br. Br. Denkm.*, n°s 641-645.
4. Arndt-Amelung, *Einzelaufn.*, 601.
5. Haussoulier-Pontremoli, *Didymes*, p. 191, pl. XIX.

la statue, qu'elle ne fait pas partie de l'ensemble, qu'elle n'est qu'un accessoire que le sculpteur n'a su ni utiliser, ni rendre vivant : et c'est d'autant plus frappant que, sur la plupart des autres lions archaïques, même lorsqu'il était incapable d'en rendre le détail, l'artiste était habile à tirer de la masse de la crinière un parti plastique. Ici au contraire c'est une impression monotone et étriquée que produisent ces boucles de caniche bien peigné : côte à côte, l'une au-dessous de l'autre, sur le poitrail et sur le sommet de la tête, sur le col et sur le haut du dos, s'accumulent, identiques, ces mèches longues et étroites, légèrement courbes et dont, — seul élément de variété admis ici — l'extrémité inférieure pointe à droite sur le côté droit, à gauche sur le côté gauche[1] ; ce travail mécanique qui consiste à séparer chaque mèche de sa voisine, à ciseler de minces filets qui devaient rendre le détail des cheveux était, plus que l'art d'équilibrer des volumes, à la portée de l'artisan chargé d'exécuter ce morceau : et cela non seulement parce qu'il était d'un esprit minutieux et sans envergure, mais aussi à cause du procédé qu'il avait adopté.

Jusqu'à présent, nous sommes assez pauvres en statues de bronze chypriotes[2] : c'est ce qui fait l'intérêt du lion du Musée, c'est aussi, peut-on croire, ce qui explique cette technique du découpage dont il porte la marque si apparente. Tout laisse à penser que son auteur était accoutumé à travailler non le métal en fusion, mais le calcaire local dont sont faites tant de statues : pierre facile à tailler, mais dont la mollesse même ne permettait pas de pousser bien loin le modelé[3] : on connaît assez l'aspect de ces statues raides, aux lignes sans douceur, aux courbes maladroites, et qui portent encore la trace du ciseau et du maillet. La matière a imposé le style et, même une fois libéré de cette sujétion, l'artiste n'a pas su s'affranchir de ses habitudes de tailleur de pierre[4].

On ne s'en étonnera pas trop d'ailleurs car on n'est pas tenté d'accorder une bien forte personnalité à l'auteur d'une image si rudimentaire. Encore, sachant que, par sa situation géographique, Chypre s'ouvrait à toutes les influences orientales et helléniques, aimerait-on pouvoir rattacher l'œuvre à quelque tendance déjà cataloguée. On est gêné pour le faire par l'état d'extrême

1. C'est-à-dire, pour le spectateur, en sens inverse.

2. Myres, *Boston : Cesnola collection antiquities from Cyprus*, p. 498.

3. Myres, *loc. laud.*, p. 129 sqq.

4. On pourrait voir aussi, dans la façon dont est construit ce lion, une confirmation de l'hypothèse de Kluge (*Jahrb. d. archaol. Inst.*, XLIV (1929), p. 1 sqq.), selon laquelle à l'époque archaïque, la maquette des statues de bronze est en bois. Comme le calcaire de Chypre, le bois se taille par grands pans à la hachette. Mais, sans entreprendre ici une discussion sur ce sujet, je crois plus simple de voir dans cette structure heurtée le résultat d'une habitude locale attestée par d'innombrables documents.

mutilation du fragment, surtout par la perte de la partie la plus caractéristique, c'est-à-dire le mufle. Et ce qui reste est traité avec une inexpérience si impersonnelle qu'on est bien embarrassé pour le classer dans une catégorie déterminée.

Il semble aussitôt que ce n'est pas du côté grec qu'on trouvera un point de comparaison : d'abord parce que c'est à l'Orient que la Grèce elle-même paraît avoir emprunté ses types de fauves[1], ensuite parce qu'entre le lion de Chypre et ceux qui ont été découverts dans le monde hellénique, y compris les provinces ioniennes, les rapports ne sont ni nombreux, ni frappants.

Sur les monuments lyciens[2], à Milet, à Didymes, les lions sont de lourdes bêtes aux formes presque adipeuses ; à Sardes[3], ils s'amincissent quelque peu : ceux de Délos[4], longs et efflanqués, seraient par là moins éloignés du type chypriote. Mais pourquoi chercher ces lointains rapprochements si, dans l'Asie toute voisine, en bas-relief et en ronde bosse sont sculptées tant d'images de lions sans nul doute familières aux habitants de l'île ? Sumériens, Hittites, Babyloniens ne se sont pas lassés de reproduire les traits du fauve, tantôt immobile et couché, tantôt pris sur le vif au moment où il se rue sur sa proie ou fait front aux chasseurs[5]. C'est eux qui, peut-être parce qu'ils avaient l'occasion de voir et d'étudier la bête vivante, ont le mieux rendu son mouvement, son aspect, son anatomie. Or un des types qu'ils ont préféré, c'est celui du lion maigre et souple, au corps allongé[6], à la crinière abondante qui descend bas sur le dos et couvre une partie du ventre ; le traitement de la chevelure donnait lieu d'ailleurs à des interprétations variées, plus décoratives que réalistes : c'est ainsi qu'à côté des mèches en pointes ou en forme de feuilles, on rencontre chez les Assyriens et les Hittites, de petites boucles courtes aux extrémités recourbées[7], prototypes en somme de celles qui couvrent la tête et le col du lion chypriote. D'origine orientale est aussi le double collier de poils[8] qui entoure le mufle, mais on le retrouve à travers toute la Grèce, et jusqu'à Perachora, sur nombre de figures léonines[9].

1. C'est ce qui ressort notamment de l'ouvrage de Fr. Poulsen, *Der Orient und die fruhgriechische Kunst.*

2. Pryce, *loc. laud.*

3. Th. Leslie Shear, *Art bulletin*, XIII (1931), p. 127 sqq.

4. Leroux, *Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions*, 1907, p. 318 sqq.

5. Les exemples sont nombreux : citons seulement, presque au hasard, la lionne blessée du Brit. Museum (art de Ninive, au VIIe siècle : Contenau, *Manuel d'archéologie orientale*, III, p. 1298).

6. La lionne citée dans la note précédente en est la preuve.

7. Contenau, *loc. laud.*, II, p. 1019.

8. Contenau, *loc. laud.*, I, p. 1099 et II, p. 1233.

9. On retrouve ce collier d'ailleurs sur des œuvres très postérieures à l'archaïsme, par exemple en Macédoine et à Chéronée.

On sait assez comment ces éléments, observés d'après nature, comment ces motifs, originaux chez les Assyriens ou les Hittites, furent repris et copiés par les Phéniciens qui, à leur tour, les transmirent aux Chypriotes ; et l'on s'explique comment ce qui est si vivant chez les premiers s'est figé chez les autres au point que nous montre le bronze de Stamboul. De l'anatomie savante, du rendu exact et vigoureux des muscles et des veines, il ne reste plus rien ; mais les détails de la crinière qui se perdaient dans l'impression d'ensemble sont devenus, à Chypre, l'essentiel, le seul trait qui donne à la bête un caractère propre.

Est-ce à dire que de réaliste la conception du fauve est devenue décorative ? Ce serait là employer de bien grands mots. Les trois catégories dans lesquelles Bruno Schröder[1] classait les représentations du lion dans l'art antique, — selon que l'auteur ait copié exactement son modèle, ou l'ait idéalisé pour lui donner un caractère symbolique, ou l'ait traité avec un parti pris de stylisation — ces catégories n'ont rien à faire ici, et l'ouvrier chargé d'exécuter le morceau qui nous occupe n'avait évidemment aucune notion de distinctions si subtiles. Tant bien que mal il a copié un de ces types conventionnels[2] qui s'étaient répandus dans toutes les régions plus ou moins voisines des grands centres artistiques de l'Orient, vraisemblablement sans chercher à se distinguer de ses prédécesseurs ou de ses confrères.

Il est assez délicat de proposer une date pour un morceau à la fois aussi mutilé et aussi sommairement exécuté. Un bon connaisseur en la matière comme J.-L. Myres donnait l'exemple de la prudence en s'abstenant d'une précision aussi inutile qu'arbitraire. Loin d'être signe d'ancienneté, la rudesse d'exécution trahirait plutôt l'approche de la décadence ; plus caractéristiques sont certains détails, les oreilles bien dégagées, au large pavillon rejeté en arrière[3] et les boucles de la crinière dont la régularité paraît inspirée de l'archaïsme grec. Je serais donc enclin à attribuer, non sans réserves du reste, le lion de bronze à l'époque de la « maturité » chypriote[4], c'est-à-dire à la première moitié du ve siècle.

Comme en Asie, le lion a été à Chypre, un thème favori des sculpteurs. De ceux que l'on a retrouvés, la plupart étaient funéraires[5]. Celui de Stamboul

1. Bruno Schröder, *loc. laud.*, p. 1.

2. Bruno Schröder a noté (*loc. laud.*, p. 5), après Haussoullier *(loc. laud.)*, que les sculpteurs archaïques chargés de figurer un lion substituaient parfois au corps du fauve celui d'un autre animal, plus facile à étudier, tel que le chien. Scrupule de fausse exactitude dont ne s'est pas soucié l'auteur du lion de bronze.

3. Myres, *loc. laud.*, p. 211 sqq. (n° 1386 sqq.).

4. Myres, *loc. laud.*, p. 137.

5. Myres, *loc. laud.*, p. 240.

trouvait-il aussi sa place sur une tombe, rien ne permet de le nier : tout au plus pourrait-on s'étonner que, au lieu d'utiliser comme d'habitude le calcaire local, on ait fait la dépense d'un monument en bronze. Si cette objection paraissait de quelque poids, on se rappellerait au surplus que, parmi les divinités de l'île, la Grande Mère jouait un rôle prépondérant[1] ; et sans oublier le caractère hypothétique de ces propositions, on se demanderait si les légères dissymétries qu'on a pu relever dans la construction de la figure — l'inclinaison de la tête, le mouvement du poitrail — ne s'expliqueraient pas précisément par la correspondance avec un autre lion, à peu près semblable, second parèdre de la déesse[2]. Enfin, pensant à un exemple récemment publié[3], on pourrait se demander aussi si ce lion ne faisait pas partie d'un groupe de fauves dévorant un taureau : mais l'aspect statique de la bête ne rend pas cette supposition très vraisemblable.

1. Myres, *loc. laud.*, p. 125 sqq.

2. Le plus souvent aux côtés de la grande déesse à l'époque archaïque et dans les représentations orientalisantes (Poulsen, *loc. laud.*, p. 112, fig. 159) les lions se tiennent debout.

3. E. Gjerstad, *Die Antike*, IX (1933), p. 276 et fig. 6.

TAUREAU DE PRÉVEZA

(Planche VII)

Bibliographie : Joubin, *Catal. des bronzes*, n° 101, p. 21 ; S. Reinach, *Rép. Stat.*, V 431, 1.

Le taureau est entré au Musée[1] le 24 juin 1884 et a été inscrit sous le n° 5. Il a été découvert près de Préveza (Épire), au village de Castoria (Kesriye).

Le taureau est actuellement composé de trois morceaux : le premier comprend la tête, le garrot, les pattes antérieures ; le second le tronc, la croupe, la patte postérieure droite en entier et la gauche jusqu'au jarret ; le troisième le bas de la patte postérieure gauche. Les deux derniers morceaux sont rajustés exactement ; au contraire il existe entre les deux premiers un vide aujourd'hui comblé avec du plâtre et allant de $0^{cm},4$ sur le flanc gauche à $9^{cm},5$ sur le flanc droit.

L'oreille droite est en partie arrachée, la pointe de la corne droite manque, celle de la gauche est émoussée, la queue est cassée à $1^{cm},5$ de sa naissance.

Le bronze a souffert de différentes façons : en plusieurs endroits, sur le ventre, sur le flanc droit, mais surtout sur le flanc gauche, il a été entaillé au ciseau ; sur le flanc gauche il n'y a pas moins de sept fentes à peu près parallèles, larges de $0^{cm},2$ à $0^{cm},5$, atteignant $0^{cm},3$ de profondeur et dépassant en longueur 3 centimètres. D'après leur place et leur profondeur, on ne peut attribuer ces entailles au bronzier lui-même : il semble qu'on ait cherché soit à examiner la nature de l'alliage, soit à débiter la statuette.

Il faut noter aussi près de l'attache de la patte antérieure gauche, quatre ou cinq dépressions en forme de spatules, simple défaut de fonte. Au contraire,

1. Il est exposé dans la vitrine 48, salle 29.

une autre cavité, toute voisine, régulière celle-ci (5 millimètres de côté) paraît attendre une pièce. A droite, sur la croupe, la paroi trop mince est crevassée ; et le haut de la cuisse porte la trace d'un choc. En plusieurs points et notamment sur le col et le poitrail, l'épiderme est boursouflé ou arraché. Une pièce, dont une partie seule subsiste — le reste étant dans la cassure — était ajustée sur le flanc droit.

La fonte, très fine, est à la cire perdue : il n'est pas impossible que la statuette ait été composée de deux morceaux qui se seraient soudés à l'endroit où s'est produit la cassure. On a repris au burin, non seulement le travail des poils et des yeux, mais aussi les plis qui se forment à l'attache des pattes.

La patine est d'un ton plombé peu agréable : c'est seulement sur le col, au-dessous des yeux, en certains points des pattes antérieures et de la croupe qu'elle a pris une couleur plus vive, de nuance vert-clair.

Le taureau était fixé sur une base au moyen de tenons minces et allongés qui, sous les sabots, s'encastraient dans des cavités ménagées à cet effet.

La longueur totale est de $0^{m},37$, la hauteur de $0^{m},27$; la tête depuis la naissance des cornes jusqu'au bas du mufle a $0^{m},10$.

Le taureau est figuré debout, dans une immobilité toute prête à l'action. Les sabots reposent en plein sur le sol, sauf celui de la patte antérieure gauche qui gratte la terre de la pointe. Cette patte est dirigée assez franchement en arrière, tandis que la patte postérieure du même côté est avancée quelque peu : mais ce n'est là qu'une amorce d'action, au milieu de laquelle la bête s'est arrêtée. Le col esquisse un mouvement vers la gauche, la tête à peine baissée fixe droit devant elle.

Tous les muscles sont au repos et il n'est rien cependant, dans cette figure immobile, qui ne respire la puissance. Les proportions sont trapues, les pattes courtes par rapport au tronc[1] ; l'avant-train est développé, très épais : il se termine par une tête petite, mais vigoureuse, vide d'expression, figée dans une attente que la force latente de la bête rend menaçante. L'effet produit est celui d'une masse. L'œuvre est réaliste sans aucun doute, mais plutôt par l'impression qu'elle dégage que par le rendu exact et minutieux de chaque détail. L'artiste a suivi de près la nature, mais n'a pas hésité à s'affranchir d'un trop rigoureux respect de ce qui n'était pas essentiel. Bref il y a dans la statuette une part de stylisation.

1. La hauteur des pattes est de $11^{cm},5$, celle du tronc (du dos au ventre) de 10^{cm}.

C'est ainsi que l'auteur a marqué avec insistance le contraste entre la flasque ondulation des fanons et la façon dont, sur le reste du corps, la peau est au contraire tendue. Sur le haut de la tête, la chair forme deux plis, puis le matelas musculeux du garrot se gonfle et s'élargit : une pente douce qui brusquement s'accentue, le relie à l'échine, tandis que, vu de l'autre sens, sa vaste masse arrondie s'oppose aux plans verticaux du col. L'échine très plate va s'élargissant vers la croupe sans que saille du tout l'arête de la colonne vertébrale. Les côtes n'apparaissent guère et les flancs semblent plats lorsqu'un éclairage favorable ne révèle pas, à une certaine alternance de reflets et d'ombres, un modelé très subtil que peut aussi percevoir le toucher. Fines indications qui, sans rien retirer à leur puissance, animent les surfaces larges, hautes, droites comme des murs, des flancs. Ceux-ci se raccordent avec l'échine de façon presque anguleuse, mais ils s'incurvent doucement vers le ventre.

Et c'est là que se montre le mépris de l'artiste pour les détails inutiles ; peu accessible au regard, le ventre est traité avec une simplicité presque excessive; lisse, légèrement arrondi, il est seulement, dans le sens de la longueur, barré par le sexe, schématiquement rendu et strié de petits traits représentant les poils.

Sur la vaste surface des flancs se détache seulement, en un volume d'autant plus marqué qu'il s'oppose à un méplat, la saillie que forme à la croupe et à l'avant-train, la naissance des pattes. A l'endroit où les membres se détachent du tronc, des bourrelets se forment, en éventail ou en demi-cercle. Les pattes sont bien faites pour supporter la lourde masse du corps : ce sont de véritables piliers, épais et solides. Leurs mouvements sont raides : les articulations sont puissantes et lourdes ; les veines et les tendons, qui sont fidèlement rendus, se devinent plus qu'on ne les voit, de façon que le détail ne fasse pas perdre de vue l'essentiel : à aucun moment le spectateur ne doit oublier que les pattes sont des supports. Les sabots, fendus par devant, sont assez élevés ; ils s'évasent étrangement vers le bas. La queue tombe naturellement[1]. Le pelage n'est pas indiqué.

La tête est sans doute le morceau le mieux venu de la statuette. Un peu écrasée par la masse du garrot, par l'ampleur des fanons qui dégringolent en plis flasques jusqu'entre les pattes, elle paraît plutôt petite ; mais elle est large et trapue. Prolongé par des cornes courtes, légèrement incurvées vers le haut,

1. Si l'on consulte le *Répertoire de la statuaire* de S. Reinach, on verra que, dans les figurines de taureaux, la queue tantôt, comme c'est le cas ici, tombe naturellement, tantôt se recourbe assez étrangement vers le haut, de façon à battre l'échine.

et par des oreilles pointues, toutes droites, ouvertes vers l'avant, le frontal est vaste. Il est couvert de bouclettes doubles, drues, arrondies en virgules ou en lunules ; elles sont, entre les cornes, régulièrement disposées et traitées de façon plastique : plus bas, entre les yeux, on s'est contenté de les ciseler ; là elles sont groupées, au moins en apparence, avec plus de désordre. Ces frisons qui vont d'une corne à l'autre s'amincissent en pointe vers le bas.

Le mufle serré par une double corde est légèrement usé à l'extrémité. Les naseaux sont largement ouverts. Les yeux sont placés de telle sorte que de face on n'aperçoit d'eux que l'arcade sourcilière ; ils sont, en outre, profondément enfoncés au-dessous d'une triple ligne de sourcils ; ceux-ci sont rendus par des stries verticales très fines incisées au burin ; les paupières sont larges et épaisses : la pupille est indiquée au compas : le point lumineux est rendu par un trou circulaire où s'insérait peut-être une matière brillante. Autour de l'œil, sur les naseaux, règne comme sur les flancs un modelé à peine perceptible mais dont l'absence se traduirait sans aucun doute par une notable sécheresse ; les naseaux se busquent et se gonflent, les fanons déjà s'amorcent, sous l'œil se creuse une poche. Le regard est impressionnant de fixité.

On sait que durant toute l'antiquité grecque on a consacré à certaines divinités d'innombrables figures de taureau[1] : les unes étaient de véritables statues comme celle que les habitants de Corcyre avaient exposée sur la Voie Sacrée à Delphes[2] ; mais la plupart étaient de dimensions très réduites. Celle de Stamboul tranche sur la foule des figures qui peuplent les musées à la fois par sa taille et par la beauté de son style. Aussi trouvera-t-on étrange qu'une pièce de cette valeur ait été découverte au village de Kesrié ; on est tenté de penser qu'elle n'était là que par hasard, ou par suite d'un vol[3], et qu'elle provient en réalité d'un sanctuaire important : le nom de Dodone — relativement proche du lieu de trouvaille — vient immédiatement à l'esprit. De nombreuses offrandes du même genre y étaient déposées, dont certaines s'apparentent d'assez près à l'exemplaire de Stamboul[4].

Il n'est pas aisé de dater une pièce de ce genre, puisque les artistes archaïques

1. On consultera notamment G. Richter, *Animals in Greek sculpture*, p. 19 sqq.
2. Bourguet, *Ruines de Delphes*, p. 38 ; Daux, *Pausanias à Delphes*, p. 77-78.
3. Je verrais volontiers dans les entailles faites sur les flancs de la bête une preuve que la pièce a été volée. L'éclat brillant de l'alliage a pu donner l'illusion de l'or ; et c'est en discutant la nature du métal que les paysans auraient ainsi mutilé la statuette. Simple hypothèse, mais que ne contredisent pas certains actes de vandalisme commis par les chercheurs de trésors.
4. On retrouve notamment la même expression dans le taureau (long. $17^{cm},7$) actuellement à Boston (*Catal. of greek... bronzes metropol. Mus. of Arts*, 97).

déjà avaient su rendre avec une exactitude expressive l'allure des taureaux qu'ils ont si souvent figurés ; M. Joubin estimait que le bronze de Stamboul était d'époque romaine. Peut-être n'en abaissait-il tant la date qu'à cause d'une certaine sécheresse d'exécution. Si l'on considère cependant la largeur de la conception et la force d'expression de cette petite œuvre, on est tenté de la placer beaucoup plus haut. Et s'il y avait moyen d'établir que la pièce vient réellement de Dodone, cette présomption se transformerait en certitude.

HÉRAKLES (?)

(Planches VIII à XII)

Bibliographie. : COLLIGNON, *Sculpt. grecque*, I, p. 479. : FRIEDRICH-WOLTERS, *Gipsabgüsse*, nº 461 ; FURTWÄNGLER, *Meisterwerke*, p. 348, n. 2 ; JOUBIN, *Catal. des bronzes*, p. 1, nº 2 et *Rev. archéol.* 1899, II, p. 19 sqq : MIRONE, *Mirone d'Eleutère*, p. 100 ; Ch. PICARD, *Sculpt. ant.*, I, p. 374 : POTTIER-REINACH, *Nécropole de Myrina*, p. 451 : RAYET, *Gaz. archéol.*, 1883, p. 85 (premier éditeur).

La pièce, dont les différents morceaux figurent à l'inventaire sous les nos 1, 11, 12, 13, 14[1] a été trouvée à Tarse on ne sait dans quelles conditions : elle est entrée au Musée en 1875. Nous n'avons plus de cette statue que des fragments, plus ou moins importants : quatre d'entre eux ont pu être rajustés, les quatre autres sont restés isolés (fig. 1). Voici donc comment, aujourd'hui, se présente cette œuvre.

a) Le haut du corps jusqu'à la partie supérieure de l'abdomen, par devant, jusqu'au milieu de l'aponévrose lombo-sacrée par derrière (la cassure est irrégulière). Cette partie, formée de quatre pièces[2] a été restaurée, à l'aide d'une armature enrobée de plâtre. C'est en plâtre qu'on a complété un morceau du cou (à droite), une partie de l'épaule et du bras gauche ; celui-ci, qui était cassé en deux morceaux a, quoi qu'on en ait dit, été restauré avec exactitude[3]. Manquent le bras, l'épaule et le flanc droits. La hauteur totale du buste et de

1. Le numéro 1 — c'est-à-dire la partie reconstituée — est exposé au milieu de la salle 27 ; quant aux fragments, ils sont placés dans la vitrine 57 de la salle 29.

2. Ce sont : la tête et la partie gauche du cou ; le buste proprement dit avec l'épaule gauche, laquelle, à moitié arrachée, a été consolidée avec du plâtre ; un fragment du haut du bras gauche avec le coude (ce fragment a été fortement réparé comme on le voit sur la planche IX) ; l'avant-bras et la main gauche.

3. Les doutes élevés sur ce point par S. Reinach ont, malgré les affirmations motivées de M. Joubin, trouvé un écho dans des études postérieures, comme celle de S. Mirone.

la tête, ainsi reconstitués, est de $0^{m},585$ (le visage, du haut du front au bout du menton mesure $0^{m},167$).

Sans qu'on puisse l'affirmer, il est vraisemblable que certaines parties étaient travaillées à part ; la restauration interdit sur ce point toute constatation. Du moins aperçoit-on plusieurs réparations antiques : sur la nuque, à la naissance de la chevelure, une pièce rectangulaire de $1^{cm},5$ sur $0^{cm},5$; — sur la poitrine, trois pièces ont été posées : la plus régulière, en haut du pectoral droit, a $0^{cm},8$ sur $0^{cm},5$; tout à côté la seconde, qui mesure $2^{cm},5$ sur 2 centimètres, ne forme pas un rectangle parfait ; la plus grande est placée de biais sur le pectoral gauche : c'est un rectangle échancré sur un côté et prolongé en haut par une sorte de trapèze : cette pièce mesure 10 centimètres dans sa plus grande dimension, de haut en bas ; sa largeur maxima est de $3^{cm},2$; — à l'aisselle gauche un peu en arrière une pièce en forme de parallélogramme mesure 3 centimètres sur $1^{cm},8$.



Fig. 1. — Fragments *b, c, d, e* de l'Hêraklès

En plusieurs points sur le bras et l'épaule, la paroi est creusée soit dans l'attente d'une réparation, soit pour entrer en contact avec une autre surface : ces cavités qui, à l'exception d'une seule, sont de très petites dimensions ($1^{cm},7$ de côté au maximum) se répartissent sur l'épaule et sur le gras du bras : elles sont au nombre de quatre : l'une d'elles est percée en son milieu d'un petit trou circulaire (voir fig. 2). Il n'est guère douteux que toutes ces cavités aient été préparées d'avance ; peut-être comme on l'a suggéré[1] sont-ce là les traces des pattes de l'animal que portait le personnage.

1. Joubin, *Rev. arch., loc. laud.*

C'est à dessein aussi, sans doute, qu'on a laissé au bas du flanc gauche et du grand dorsal huit petites saillies : elles ont dû servir de point d'attache pour un objet rapporté et travaillé à part.

Les orbites sont actuellement vides, les yeux étaient rapportés. Il ne semble pas qu'une lame d'argent ait été ajustée sur les lèvres.

b) Un fragment de la jambe gauche, du bas de la cuisse au milieu du pied. (A en juger par la régularité de la section, coupée seulement par une encoche qui garantissait la solidité de l'ajustage, le bout du pied était rapporté). Le genou et le fragment de cuisse ne sont conservés que sur la face antérieure. A l'intérieur la paroi semble assez lisse. Le bronze est fendillé en plusieurs points. Hauteur : 0m,595.

c) Un fragment de la jambe droite, avec une bonne partie de la cuisse (la face postérieure est conservée sur une plus grande longueur que la face antérieure), le genou et la plus grande partie du mollet. La paroi interne est lisse malgré quelques concrétions. En deux points le bronze a été percé. La trace d'une pièce antique, en un endroit où la paroi trop mince voulait être consolidée, est visible au bas de la cuisse à droite ; une autre réparation avait été faite sur la face interne du mollet. Hauteur : 0m,59.

d) Fragment du bras droit : c'est un tout petit morceau avec le coude et un fragment de l'avant-bras ; la paroi interne est rugueuse. Deux petites pièces sont visibles, l'une en haut, l'autre au poignet. Longueur : 0m,19. On voit que le bras était plié à angle droit.

e) Morceau de la plinthe de la base ; c'est un morceau d'un coin en haut : il semble qu'il ait fait office de revêtement et que sa face interne s'appliquait contre une autre surface. Une petite pièce avait été rajustée à l'angle. Les mesures actuelles sont : hauteur 0m,103 ; longueur 0m,201 ; largeur 0m,130[1].

Là où l'on peut l'examiner, on constate que la paroi présente une épaisseur variant de 3 à 7 millimètres ; elle s'amincit parfois, sur la jambe droite par exemple, jusqu'à 1 ou 2 millimètres. La fonte est d'une belle venue et peu de réparations ont été nécessaires. La patine est presque partout d'un vert pâle tirant sur le gris. En plusieurs endoits, des boursouflures, de petits points, des taches noires viennent en abîmer la surface.

Cette statue, qui porte encore des marques d'archaïsme, a donné lieu à de vives discussions puis le silence s'est fait sur elle ; l'oubli dans lequel elle est

1. Elle porte une moulure aux deux tiers de la hauteur — ce qui est bien insuffisant pour suggerer une date ; tout ce que peut nous apprendre ce mince fragment, c'est que la base était rectangulaire ou carrée.

tombée ne peut manquer de surprendre car, en dépit d'un jugement rapide et sévère de Furtwängler, elle devrait se signaler à l'attention des archéologues non seulement par sa valeur artistique, mais encore à cause des problèmes qu'elle soulève. C'était l'avis des premiers juges, de O. Rayet et de M. A. Joubin, selon lesquels cette œuvre se classe, à côté de l'Aurige, dans la série si peu nombreuse alors, à peine plus riche aujourd'hui, des grands bronzes classiques. Si elle ne nous est pas parvenue complète, elle reste néanmoins un exemplaire non négligeable de ce qu'a produit l'art des bronziers à l'époque des grands maîtres.

Elle n'est d'ailleurs pas si mutilée qu'on ne puisse dans ses lignes essentielles reconstituer la figure telle qu'on l'admirait dans l'antiquité. Et M. A. Joubin en a, dans la *Revue archéologique*[1], donné une image qui doit être à très peu près exacte. Elle représente un homme encore jeune, sorti de l'adolescence certes, mais qui n'a pas atteint l'âge mûr. Il est debout les jambes écartées : la gauche est tendue avec force, le pied reposant complètement sur le sol ; la droite fléchie, rejetée sur le côté, peut-être vers l'avant, ne servait pas de point d'appui. Il semble à en juger d'après la position du buste, que le torse pivotait sur la gauche, avant de tourner vers la droite. La tête est penchée légèrement à droite ; l'expression est attentive ; les yeux semblent viser un point tout proche, devant les pieds. Le bras gauche, malgré les doutes exprimés, a été restauré comme il convenait : si, vu d'un certain angle, son geste risque de paraître peu harmonieux, on n'est pas en droit d'en déduire quoi que ce soit contre la restauration ; il est plié vers le haut sur le côté. L'autre bras était levé lui aussi, dans le prolongement du flanc, et légèrement en avant, puis il se pliait au coude, et l'avant-bras venait sans doute au-dessus de la tête. Il est au plus haut point probable que l'athlète portait à deux mains le fardeau dont il ne reste qu'un fragment, serré dans la main gauche.

De ce que l'effort ne déforme pas la ligne du corps, M. Joubin concluait que l'athlète ne portait qu'une charge légère. Le traitement du dos avec les muscles gonflés, les deltoïdes tendus semblent indiquer le contraire ; on ne saurait d'autre part s'étonner que sur le visage ne se lisent ni contention ni lassitude : souvent à l'époque où fut créée la figure, les artistes recherchaient l'impassibilité et évitaient les expressions tourmentées. On peut donc admettre que le fardeau était lourd. Seul l'attribut serré dans la main gauche permettra de préciser sa nature. Cassé à l'une de ses extrémités, s'affinant en pointe vers l'autre, celui-ci

1. *Loc. laud.* fig. 1.

est allongé et mince ; il est de plus strié, fileté de sillons ondulés dans le sens de la longueur.

S. Reinach, qui pourtant avait vu l'original, estimait que la restauration avait été mal faite ; il proposait d'abaisser le bras gauche : « l'attribut difficile à déterminer actuellement figurerait un morceau d'étoupe à l'aide duquel le personnage recueillerait les gouttes d'huile dont il s'aspergerait ». Cette hypothèse pour le moins étrange se heurte, comme M. Joubin l'avait déjà vu, à une impossibilité matérielle : la restauration du bras est exacte. Selon Friedrich-Wolters, il faudrait voir dans la figure un diadumène : mais il n'y a aucune trace de diadème sur la tête, l'objet tenu dans la main gauche ne peut passer pour l'extrémité d'une bandelette et l'effort fourni serait vraiment hors de proportion avec l'extrême facilité du geste. C'est avec les mêmes remarques qu'on répondrait à ceux qui, à la suite de Rayet, considéreraient la statue comme celle d'un apoxyomène.

Beaucoup plus sérieuse était la suggestion de M. A. Joubin : seul en effet, celui-ci tenait compte de la nature de l'attribut tenu dans la main. Il y reconnaissait à juste titre la queue d'un animal, dont les poils étaient figurés par ces stries et ces rainures. La tête et la patte antérieure de la bête étaient maintenues par la main droite, tandis que son corps était soulevé au-dessus de la tête de l'homme[1]. Mais, je ne pense pas, avec M. Joubin qu'il s'agisse d'un mouton ou d'une chèvre : la forme de la queue serait différente. Surtout on ne pourrait que trouver singulière cette façon de porter ainsi un mouton en l'air, à bout de bras : des criophores assez nombreux qui nous sont parvenus[2] aucun n'a une attitude voisine de celle-ci.

C'est donc dans une autre catégorie qu'il faut chercher un terme de comparaison : or au Musée même le sanglier blessé[3] peut le fournir : sa queue mince, courte, en forme de tire-bouchon et striée de longs poils, ressemble tout à fait à celle que tient serrée dans sa main l'athlète de Tarse.

S'il en est ainsi le personnage est identifié : c'est Héraklès qui feint de jeter dans la jarre où s'est réfugié Eurysthée le sanglier d'Erymanthe. Toute l'attitude aussitôt s'explique : tandis que la tête penchée sur la droite vise le point tout proche où tombera la bête, le corps est en pleine action, le torse tourne sur les

1. C'est d'une hypothèse de ce genre qu'on rapprochera celle de E. Pottier (citée par A. Joubin) : ce savant estimait que l'athlète portait une outre pleine ; et l'on sait que souvent les outres étaient faites d'une peau d'animal. Le motif fréquent à l'époque hellénistique surprendrait un peu à la date où fut créée la figure de Tarse. D'autre part, le mouvement n'est pas exactement celui qu'on attendrait en pareil cas et l'effort de l'athlète semblerait excessif.

2. VEYRIES, *Les figures criophores dans l'antiquité.*

3. Voir ci-dessus, p. 15 sqq.

hanches à l'instant où les bras levés au-dessus de la tête vont lancer en avant le sanglier, la jambe droite est fléchie parce que sans doute le pied est posé sur le bord de la jarre. Ainsi se justifie aussi l'effort considérable fourni par les muscles du dos.

On peut admettre que le héros était figuré sur la base dont on a conservé un morceau, et que la jarre, d'où émerge la tête d'Eurysthée était devant cette base. L'usage de répartir les personnages du même groupe sur des bases différentes est attesté par les exemples cités au paragraphe suivant. Il n'est pas impossible non plus que l'image d'Héraklès brandissant le sanglier étant par elle-même assez claire, l'artiste n'ait pas cru nécessaire de représenter Eurysthée dans sa ridicule posture.

Comme tout ce qui se rapporte au cycle d'Héraklès, l'épisode du sanglier a été plusieurs fois figuré. Il a inspiré surtout les décorateurs de vases : il n'est pas nécessaire de donner ici une liste des documents, liste qui a déjà été établie[1] et n'apporterait pas grand secours à l'étude du bronze de Tarse. Les reliefs sont déjà beaucoup moins nombreux : dès le début du VIe siècle, une plaque de terre-cuite, trouvée à Agrigente[2] nous montre un Héraklès imberbe portant sur l'épaule gauche un sanglier qu'il s'apprête à faire tomber dans la jarre où s'est réfugié Eurysthée. On notera que le héros est figuré dans l'attitude de la marche et qu'il n'a pas, comme dans les représentations citées plus loin, le pied posé sur le bord du pithos. Plus tard la métope d'Olympie qui célèbre cet exploit nous est parvenue dans un état d'extrême mutilation ; on pourrait citer en outre une métope du Théséion[3], un relief archaïque du Musée national d'Athènes[4] : un autre, inédit je crois, et dont on n'a pu me dire la provenance, est déposé au Musée de Smyrne ; la scène est représentée aussi, beaucoup plus tard, à côté d'autres travaux d'Héraklès, sur un sarcophage découvert à Thespies[5]. Mais je ne sache pas qu'on ait conservé la trace ou le souvenir d'un groupe en ronde bosse commémorant cette victoire du héros : on peut d'ailleurs attribuer le silence des textes sur ce sujet soit à une lacune de notre information, soit au fait qu'aucun artiste notoire n'avait traité cet épisode. Et pourtant on trouve à différentes époques d'autres groupes du même genre, où Héraklès

1. On en trouvera une dans KLEIN, *Euphronios*, p. 87 sqq. La liste depuis s'est accrue au point que GRUPPE, dans *P. W. Realenc.*, s.v. *Heraklès*, p. 1041, peut donner le chiffre total de 550 environ.

2. P. MARCONI, *Agrigento, topografia ed arte*, p. 194 sqq., fig. 134. Ce n'est pas un relief, mais une matrice. Voir aussi un exemple cité par GUARDUCCI, *Studi etruschi* (1936) X, p. 43.

3. *Roscher Lex.*, s.v. *Héraklès*, col. 2224.

4. SVORONOS, *Athènes, Mus. nat.*, I. 88 sqq.

5. JAMOT, *Bull. Corr. hell.*, XVIII (1894), p. 201 sqq.

était représenté avec ses adversaires : c'est ainsi qu'à Olympie, il était figuré, d'une part au trésor d'Épidamnos, en train de conquérir les pommes du jardin des Hespérides, d'autre part au trésor de Mégare, en lutte contre Acheloos : à Delphes sur la terrasse du temple, en présence de Léto, d'Artémis et d'Athéna, il disputait le trépied à Apollon[1]. Il n'y a donc aucune raison à priori de révoquer en doute, par principe, l'existence d'un groupe en ronde bosse représentant Héraklès et le sanglier.

Mais entre ce groupe tel que nous pouvons le reconstituer d'après les fragments de Tarse, et les représentations qui sont connues par ailleurs — peintures ou reliefs — se révèlent quelques différences. Furtwängler a fort bien décrit la façon dont a été traité l'épisode par les décorateurs de vases[2] : lorsque l'artiste n'a pas choisi de montrer Héraklès, penché sur le sol, en train de ficeler le monstre qu'il vient de capturer, on voit le héros debout, le pied posé sur le bord de la jarre : il tient la bête sur l'épaule gauche et s'apprête à la faire glisser le long de son corps ou à la faire basculer dans le trou : il est généralement nu, mais parfois aussi il est vêtu du chiton ou, exceptionnellement, de la peau du lion[3] : il a l'épée attachée au baudrier, mais a confié ses autres armes aux mains d'un compagnon, à moins qu'il ne les ait posées sur le sol, sans doute pour conserver la liberté de ses mouvements dans l'exercice difficile auquel il se livre : c'est ainsi qu'il agit souvent lorsqu'il lutte corps à corps, avec le lion par exemple ou Acheloos. De la jarre enfoncée dans le sol et dont seul dépasse le bord émergent la tête et les bras suppliants d'Eurysthée.

C'est là le type le plus courant, mais non le seul : sur le sarcophage de Thespies, qui est beaucoup plus tardif mais qui reproduit peut-être un prototype ancien, au lieu d'être posée sur l'épaule, la bête est maintenue verticalement, à bras tendus, au-dessus du trou dans lequel elle doit tomber.

Pour différent qu'il soit, c'est cependant à ce mouvement que s'apparente le plus celui de la statue de Tarse, parce que dans les deux cas le sanglier ne prend pas appui sur le corps, mais est suspendu dans le vide. La pose s'explique. Héraklès qui en chemin portait son fardeau sur les deux épaules et sur la nuque — à peu près comme un jeune homme, au Metropolitan Museum[4], porte un porc — est en train de le faire passer par-dessus sa tête pour le précipiter en avant : la main gauche retient par la queue l'animal dont les pattes postérieures

1. *Pausanias*, VI 19, 8 et 12 ; X 13, 7. Voir ce que VOLLGRAFF dit de la composition des groupes, *Bull. Corr. hell.*, L (1926), p. 285 sqq.

2. *Roscher Lex.*, s.v. *Heraklès*, col. 2199, 2224, 2243.

3. *Roscher Lex.*, *ibid.*

4. G. RICHTER, *Greek... Bronzes Metr. Mus. of Art*, n° 63.

tombaient le long des bras : elles y ont laissé des traces visibles sur la figure ci-jointe (fig. 2) ; la main droite maintient en l'air l'avant-train de la bête dont la hure et les pattes antérieures surplombaient la tête du héros ou pendaient légèrement en avant[1]. Ainsi balancé, le corps du sanglier se contractait : il est à peu près certain notamment, d'après la direction de la queue et la place des traces laissées sur le haut du bras que l'arrière-train tournait sur lui-même : le mouvement du bras droit permet aussi de dire que la croupe de l'animal



FIG. 2. — Bras gauche de l'Héraklès.

était sensiblement plus bas que l'avant-train. Plus que celle choisie par les peintres de vases, une telle position permettait au bronzier de montrer sa virtuosité.

Le type d'Héraklès lui-même n'a rien qui puisse surprendre. On a vu que, dans les corps à corps, le héros combattait dépouillé de ses armes, sauf parfois de l'épée ; or on remarque dans le dos, près de la cassure, au bas du grand dorsal, huit petites saillies : ne servaient-elles pas à fixer un baudrier ou une épée ? Mais il est bien possible qu'il n'ait gardé aucune arme sur lui, comme il a re-

1. Les deux bras étant levés, il semble absolument invraisemblable qu'ils aient porté chacun une charge différente. Un sanglier constitue d'autre part un fardeau bien trop lourd pour être tenu par une seule main. Je ne vois donc pas comment on pourrait imaginer une position différente de celle que je propose ; mais il faut admettre pour cela que la bête était ou d'assez petite échelle ou recroquevillée sur elle-même : sans quoi l'avant-train n'étant soutenu par rien devait pendre fâcheusement dans le vide.

jeté aussi tous ses vêtements. La présence du sanglier précisait suffisamment l'identité d'Héraklès pour qu'il fût inutile de donner au héros ses autres attributs. Quant à la nudité du personnage, sans même invoquer le témoignage des peintures de vases, il suffira de rappeler certaines métopes d'Olympie pour la justifier. Enfin s'il est fréquent de représenter Héraklès barbu, les artistes, pour insister sur sa jeunesse, ont parfois préféré le type imberbe : si ce type qui paraît cher aux Ioniens n'a pas été adopté d'emblée par les Athéniens, on le trouve jusque dans le Péloponèse, et à Olympie même, dès le milieu du ve siècle[1].

Sur la date et le style de la figure les archéologues se sont divisés : et l'on ne saurait s'en étonner si l'on songe aux disparates que l'on trouve juxtaposées dans cette œuvre. Au jugement de M. A. Joubin, n'était la technique, qui est soignée et porte la marque d'une bonne époque, on serait tenté presque de considérer cette statue comme un pastiche ou une adaptation d'époque romaine[2]. On doit reconnaître d'abord que plusieurs pièces nous manquent pour porter à ce sujet un jugement certain : on sait combien est significatif, pour toute l'époque qui marque le début du classicisme, le modelé de l'abdomen et des flancs. Ici, la poitrine, qui n'a pas d'effort à fournir, est traitée de façon très neutre, comme une grande masse plate que coupe à peine une légère dépression entre les pectoraux ; des jambes, il ne reste que des fragments, suffisants tout juste pour prouver que tout en connaissant fort bien l'anatomie humaine et en n'esquivant aucune des difficultés que lui imposait le jeu des muscles, l'artiste avait dépassé le stade de l'archaïsme où, fiers de leur science, les sculpteurs faisaient de leur statue un véritable écorché : le mouvement d'ensemble tel que j'ai proposé de le rétablir reste trop hypothétique pour qu'on puisse étayer sur lui une donnée sûre ; enfin on ne saurait, quoi qu'en dise M. Joubin, compter sur le misérable fragment de base trouvé avec la statue pour nous fournir un repère chronologique[3]. Restent donc, en tout et pour tout, le dos et la tête.

Or entre eux déjà surgit une différence de style : tandis que le dos est animé et semble engagé dans un mouvement violent, la tête non seulement reste impassible et ne manifeste pour ainsi dire aucune expression, mais elle paraît même un peu dénuée de cette vie qu'on sent circuler dans tout le reste du corps, et jusque dans les jambes nerveuses tendues par l'effort. Bien plus, la date que suggèrent d'abord la structure et les traits du visage paraît douteuse

1. Furtwängler, *Roscher Lex.*, *loc. laud.*
2. Joubin, *loc. laud.*
3. Ce savant fait remarquer que l'on a trouvé sur l'Acropole des bases semblablement décorées que l'on peut dater d'avant 480 ; date en contradiction avec les caractères essentiels de la figure.

si l'on considère la chevelure qui semble de trente ans au moins plus ancienne. De là vient que, tandis que Rayet apparentait l'œuvre à l'Harmodios de Critios et Nésiotès, la majorité des critiques l'attribuait à un disciple de Myron : jugement maintes fois répété mais qu'il faudrait examiner sinon peut-être réviser.

Ce qui a fait penser au maître d'Eleuthères, c'est sans doute le mouvement général que l'on sent violent et plein de vie : c'est un véritable instantané puisque Héraklès est en train de jeter la bête dans la jarre, que l'équilibre du corps ne peut se maintenir tel quel et que, moins d'une seconde plus tard, toute son attitude sera radicalement différente[1]. Et cela, cette façon de saisir au moment où il s'accomplit un geste violent, c'est bien une des caractéristiques les moins contestées de l'art de Myron. Si la restitution que je propose est exacte, c'est en effet dans l'entourage de l'auteur du Discobole que l'on s'attend à trouver le créateur d'un mouvement aussi hardi.

Si toutefois on examine la tête, quelques doutes vont surgir : plus d'un détail l'apparente à des œuvres considérées comme myroniennes, mais son aspect général l'en éloigne suffisamment pour qu'on hésite à la classer dans la même famille qu'une des têtes attribuées avec le plus de sécurité au maître, celle du Discobobe Lancelotti[2].

La tête de Tarse est de construction géométrique ; sa largeur au sommet est sensiblement égale à sa longueur du vertex au front et à sa hauteur du front au menton[3]. Elle est conçue par grands plans que relient des courbes rares et sèches : la nuque étrangement plate, le sommet du crâne qui s'incurve brusquement vers l'arrière, mais en avant s'abaisse à peine vers le front ; la ligne du front au menton : enfin l'arête du maxillaire qui, loin de s'arrondir vers l'oreille comme il arrive généralement, reste droite. L'effet se remarque surtout de profil : vue de cet angle, avec sa nuque que prolonge directement le dos, sa mâchoire lourde, son aspect massif, cette tête semble brutale, on a même été jusqu'à dire bestiale ; elle donne une frappante impression de force. Mais la considère-t-on de face, c'est au contraire par sa finesse pleine de distinction qu'elle se fera remarquer ; et cependant les procédés employés sont les mêmes, le même esprit de géométrie a présidé à sa construction.

Le visage est en effet lui aussi formé de grands plans : le front qui occupe exac-

1. Sur ce qu'ont de myronien ces caractères, voir L. Curtius, *Br. Br. Denkm.*, 567, p. 8, auquel ces expressions sont presque textuellement empruntées.

2. L. Curtius, *Br. Br. Denkm.*, *loc. laud.*

3. Les mesures, sans être égales, sont voisines : hauteur de la tête : 0m,17, longueur du front au vertex : 0m,173 ; largeur du crâne au sommet : 0m,155.

tement le tiers du visage et que limitent, non sans dureté, des arcades sourcilières à la ligne précise, les tempes, les joues d'où toute rondeur est exclue et dont la peau est tendue par les pommettes, le nez même avec ses ailes et son arête large qui se coupent presque perpendiculairement, enfin le menton carré. Ce qu'il y aurait là d'un peu brutal est corrigé par certains traits, par où pénètre quelque douceur dans cette physionomie : c'est d'abord la façon dont la tête, large au sommet du crâne s'amincit vers le front, puis s'adoucit en un visage à l'ovale presque délicat. Ce sont aussi certains détails, l'œil par exemple : profondément enfoncé au-dessous d'une arcade sourcilière qui, prolongée par l'orbiculaire, semble se diriger presque horizontalement jusqu'à la tempe, celui-ci est d'un dessin très fin, les paupières supérieures sont très arquées ; elles empiètent légèrement sur les paupières inférieures à l'angle externe ; à l'angle interne la rencontre est beaucoup plus brutale : la paupière supérieure s'incurve de façon à former avec l'autre un angle droit. On remarquera comment, très sèches sur presque toute leur hauteur, les ailes du nez s'animent soudain vers le bas ; le sillon nasolabial est, lui aussi, soigneusement dessiné. La bouche et les parties voisines sont très détaillés : les lèvres sont serrées. A la lèvre inférieure, épaisse et un peu lourde, s'oppose le dessin très régulier — un accent circonflexe de chaque côté du sillon nasolabial — de la lèvre supérieure. Les commissures ne sont pas marquées de la même façon : à droite un petit trou, simple point d'ombre ; à gauche un léger pli qui contribue à donner au visage un air boudeur, ou plus exactement rageur.

On s'étonne presque de ces différences, si minimes soient-elles, tant par ailleurs l'artiste semble avoir recherché la plus complète symétrie. A droite et à gauche d'un axe passant par le milieu du nez les deux moitiés du visage se répondent exactement, à une seule exception près, la chevelure qui, disposée en triangle sur le front, empiète plus sur la tempe gauche que sur la droite ; mais cette anomalie est voulue, faite pour une symétrie apparente sinon réelle : la tête étant penchée comme elle l'est, c'est une parfaite concordance de mesures entre les deux moitiés qui donnerait au spectateur l'impression d'irrégularité.

Or c'est précisément dans le traitement de la coiffure que l'artiste a manifesté son goût de la régularité : il a délibérément renoncé à la recherche du réalisme vers lequel tendait déjà plus d'un de ses contemporains ; et c'est avec le parti pris le plus marqué de stylisation qu'il a buriné minutieusement ces boucles plates en forme de volutes, qui, sauf sur le front, se tordent dans tous les sens avec une sévère fantaisie : il en est de grandes et de petites, certaines sont comme resserrées sur elles-mêmes tandis que d'autres s'étendent en

longueur. Ce ne sont pas les mêmes sur les tempes, le long de l'oreille et au sommet du front, de part et d'autre de l'axe du visage.

Tant de régularité et de symétrie ne vont pas, il faut l'avouer, sans une certaine absence de vie ; la sérénité obtenue par cette harmonie de tous les traits, la finesse d'expression que donnent au visage l'ovale des joues, le dessin des yeux et de la bouche s'accompagnent de plus de froideur et de sécheresse que la dissymétrie donnée par Myron à certains de ses modèles[1].

Et c'est précisément par là, par ce manque d'énergie vitale dans l'expression du visage, que l'Héraklès s'écarte le plus des types myroniens. Peu importe qu'on puisse trouver quelques analogies entre lui et telle œuvre attribuée au maître, que la ligne du front et du nez, avec la légère bosse qui sépare les sourcils, se rencontre semblablement tracée sur une tête de Périnthe, inspirée par Myron, ou sur celle — qui en est une réplique modifiée — de Léningrad[2] ; si la façon dont les cheveux encadrent le front fait penser au Discobole Lancelotti, si l'œil ou l'oreille peuvent trouver leur équivalent dans des créations myroniennes, ce sont là des détails auxquels, isolés, on peut faire dire tout ce que l'on souhaite ; et la preuve en est qu'on trouvera les mêmes analogies avec les œuvres d'une autre école.

Car en réalité c'est peut-être avec certaines têtes polyclétéennes que l'on comparerait le plus justement celle de l'Héraklès de Tarse. Qu'on mette en regard nos planches XI et XII et les reproductions[3] de deux têtes polyclétéennes de l'Ermitage[4] et de Nycarlsberg[5], on ne manquera pas de remarquer certains traits communs. Ce sont d'abord des détails du visage : les yeux allongés aux paupières un peu lourdes, à l'arcade sourcilière accentuée ; la bouche dédaigneuse avec la lèvre inférieure épaisse ; la chevelure qui, comme celle du Doryphore, se plaque contre le crâne et encadre le front en triangle, avec de courtes pattes devant les oreilles ; enfin (ce qui, on le voit, n'est pas la marque d'une école), la ligne presque droite, malgré un léger renflement, du menton et du nez. Il faut attacher plus d'importance aux analogies qu'on trouvera dans la structure générale : si les proportions diffèrent quelque peu, si la tête de Tarse paraît plus carrée — peut-être parce que la nuque plus plate est liée directement au col et que la mâchoire s'arrondit moins — la construction par grands plans,

1. L. Curtius, *loc. laud.*
2. *Br. Br. Denkm.*, 512, et Furtwängler, *Meisterw.*, p. 353, fig. 46.
3. *Jahrb. d. arch. Inst.*, XXIII (1908), en face des pages 201-205. Ces reproductions accompagnent un article de Lippold.
4. *Catal. de 1901*, nº 351 A.
5. *Catal. de 1907*, nº 111.

la forme du visage qui s'affine vers le menton sont des particularités communes à la tête de Tarse, à celles citées par Lippold[1], et à celles que l'on attribue d'ordinaire à Polyclète et à ses élèves : or le visage des personnages de Myron au contraire est aussi large en bas qu'en haut, ou peu s'en faut.

L'Héraklès de Tarse a, en commun avec les autres statues de la même époque, cet aspect sévère dont on a dit que les sculpteurs l'avaient donné à leurs personnages pour réagir contre l'éternel sourire archaïque. Mais il a de plus un air attentif et en même temps distrait que l'on retrouverait par exemple chez l'athlète Westmacott, sans rien, bien au contraire, de l'énergique décision qui se lit sur les visages myroniens comme celui du « Diomède ». Il y a dans son expression quelque chose comme de voilé : je reprends ici l'image même dont se servait L. Curtius pour qualifier une autre œuvre qu'il enlevait à Myron pour la donner à Polyclète, l'Idolino[2]. Et c'est peut-être à l'Idolino que je comparerais le plus volontiers le bronze de Tarse : est-ce parce que la position penchée de la tête facilite le rapprochement, mais il me semble voir en eux comme deux frères. Tous deux restent calmes ; même chez celui qui brandit dans le vide l'énorme masse du sanglier, aucune trace d'effort ni de tension : le mouvement qu'il exécute ne l'emporte pas tout entier, on dirait qu'il est extérieur à lui. Plus que les analogies de détail avec le Discobole ou quelque autre statue du même genre, une telle différence de conception est probante et l'on ne saurait attribuer cette œuvre d'inspiration essentiellement statique à un élève du maître du mouvement.

Il serait imprudent cependant de considérer l'Héraklès de Tarse comme un produit pur de la seule école polyclétéenne. Un détail en effet retient l'attention. Où l'auteur de la statue a-t-il appris à buriner avec ce soin minutieux les boucles de la chevelure, dont le caractère archaïque est si marqué qu'il avait suggéré à Rayet une comparaison avec les Tyrannoctones ? comparaison qui ne va pas bien loin comme le prouve un simple examen du visage de l'Héraklès, déjà si affiné et si éloigné de la brutalité qui marque l'art de Critios et Nésiotès ; le rapprochement ne vaut même pas pour le traitement de la chevelure, qui est conçue de façon fort différente.

Où trouver d'ailleurs l'équivalent de ces mèches plates harmonieusement courbées et que le burin a régulièrement sillonnées de minces filets? Un pareil soin, un semblable souci décoratif se rencontrent peut-être dans certaines boucles qui couvrent les tempes de l'Aurige. M. Ch. Picard a bien voulu me

1. Voir page précédente note 3.
2. L. Curtius, *loc. laud.* Il ne faisait là que reprendre les idées de Furtwängler.

rappeler que la même coiffure se retrouvait aussi, ainsi que l'amorce de favoris, sur une tête d'Héraklès trouvée à Agrigente. Et P. Marconi en publiant celle-ci rappelait que l'Aurige est peut-être d'origine sicilienne et proposait de voir dans cette disposition des cheveux et des pattes un trait sicilien[1]. On songe aussi à la coiffure du jeune Lapithe du fronton d'Olympie qui hurle de douleur sous la morsure du Centaure[2] : ce sont les mêmes volutes savantes, striées chacune de sillons plus fins, qui s'amincissent régulièrement vers l'extrémité, s'affrontent ou au contraire s'opposent et se groupent en un ensemble harmonieux et irréel. Mais grâce au relief et au modelé qu'a donnés à ces boucles le sculpteur d'Olympie, la chevelure du Centaure est plus vivante que celle, trop plate, trop systématiquement décorative, de l'Héraklès.

C'est volontairement que l'artiste a modifié la coiffure des statues dont il s'inspirait de plus ou moins loin : on notera à ce propos que les frisons qui s'écartent dans les deux sens au sommet du front semblent calqués, avec un parti pris de stylisation, sur les mèches, beaucoup trop libres au gré du bronzier, du Discobole Lancelotti. Quant à la régularité même de ces boucles, à leur disposition soigneusement ordonnée sur la tête, n'est-ce pas à l'arrangement des coiffures polyclétéennes qu'elles font penser ?

Mais par sa forme comme par l'esprit dans lequel elle a été traitée, la chevelure rappellera peut-être surtout celle d'une statue bien postérieure. N'est-ce pas au même souci décoratif qu'obéissait Stephanos lorsqu'il ciselait, sur la tête de son célèbre éphèbe, des boucles fort analogues à celles de l'Héraclès ? A moins tout simplement — et c'est ce que laisserait penser un document comme le bronze de Tarse — qu'il ne se fût contenté de copier avec exactitude une œuvre plus ancienne, d'Agelaïdas par exemple comme eût dit Furtwängler[3]? Conclusion à laquelle aboutissait M. Joubin lorsqu'il écrivait : « (La statue) rappelle un peu l'effet produit par certaines œuvres soi-disant pasitéliques, en face desquelles on est toujours tenté de croire à une mystification. Non point que je songe le moins du monde à voir dans l'éphèbe de Tarse un pastiche pasitélique, mais encore était-il intéressant de montrer une fois de plus que des statues comme l'Oreste du Louvre par exemple peuvent être des copies exactes et non des arrangements d'originaux du ve siècle ».

Il y aurait lieu pourtant de faire plus d'une réserve sur l'exactitude de

1. P. Marconi, *loc. laud.*, p. 198 sqq., fig. 135. Il s'agit d'une figure d'antéfixe. Le style même l'apparente à la figure de Tarse, et notamment la ligne vigoureuse du menton. La date proposée par l'éditeur est le second quart du ve siècle.

2. Le rapprochement est déjà fait par M. Joubin, *loc. laud.*

3. *Meisterwerke*, p. 105 (fig. 62).

ces copies[1]. Ce que l'on pourrait dire plus justement, c'est que l'éclectisme dont a pu faire preuve Stephanos n'était particulier ni à son école, ni à son temps : les discussions mêmes auxquelles a donné lieu l'attribution d'une œuvre comme l'Idolino le démontrent. Pas plus à la fin du ve siècle qu'à aucune autre époque des cloisons étanches n'isolaient les différentes écoles. Les élèves d'un maître savaient ce qu'enseignait le rival et, peut-être à leur insu, ils ne se faisaient pas faute d'en profiter à l'occasion : l'amour des anciens pour les oppositions tranchées nous incline peut-être à établir des séparations trop nettes.

Myronien par le choix du sujet, polyclétéen par la conception de son personnage, archaïsant — qui dira pourquoi ? — dans le traitement des cheveux et des oreilles, l'auteur de l'Héraklès de Tarse a su cependant rester original : d'abord par le fait qu'il est, jusqu'à preuve du contraire, le créateur en ronde bosse d'un groupe qui n'avait été figuré qu'en peinture ou en bas-relief ; ensuite parce que, tout en s'inspirant des principes en vigueur de son temps et enseignés par les différents maîtres, il ne s'est pas contenté de copier un modèle d'école, mais a su, par l'expression qu'il donnait à son personnage, faire une œuvre qui figure en bonne place à côté des grandes statues du ve siècle.

Resterait à savoir pourquoi le bronze actuellement au musée de Stamboul a été trouvé à Tarse. Cette ville où se mêlaient étroitement des éléments grecs et orientaux[2] avait, dans la première partie du ve siècle, frappé des monnaies au revers desquelles se voyait un hoplite agenouillé tandis que l'avers montrait un cavalier vêtu à la perse[3]. Le dieu qui passait pour le fondateur de la cité n'était autre que Sandon, que les Grecs identifiaient à Héraklès. Une statue d'Héraklès accomplissant un de ses exploits et figuré sous sa forme hellénique, n'a donc pas de quoi surprendre à Tarse. Fut-elle commandée au ve siècle par les citoyens ou fut-elle apportée dans la ville plus tard, c'est ce qu'on ne peut savoir. La seule chose certaine c'est que, si l'œuvre a été trouvée à Tarse, son auteur était un Grec authentique.

1. Voir Lippold, *Kopien und Umbildungen griech. Statuen.*

2. Sur Tarse, sa population, son histoire, voir Ruge, *P. W. Realenc.*, s.v. *Tarsus*, et Gruppe, *ibid.*, s.v. *Heraklès* (col. 980).

3. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, II, p. 351-361. Au ive siècle, les monnaies représentent le combat contre le lion.

STATUE DE TARSE

(Planches XIII-XIV)

Bibliographie : Bising, *Images classiques*, (Stockholm, 1913), p. 297[1] ; Joubin, *Catal. des bronzes*, p. 1, nº 2 ; Rayet, *Gazette archéologique*, VIII (1883), p. 88-90, pl. II ; S. Reinach, *Rép. stat.*, II, 548,4 ; Robinson, *The art bulletin*, 1936, p. 133 sqq., nº 35.

Trouvée à Tarse, en même temps que le bronze étudié au chapitre précédent, la statue est entrée au Musée, sous le nº 2, en 1875[2].

La statue est en si mauvais état qu'on ne sait trop s'il est plus rationnel d'énumérer les éléments qui subsistent ou les trop nombreuses lacunes : en effet sont perdus la tête, le cou, l'épaule et le bras gauche, toute la poitrine, le ventre avec les organes sexuels, la plus grande partie du flanc droit et le haut de la face externe de la cuisse, les faces antérieure et interne de la cuisse gauche, le talon droit, le bout du quatrième doigt du pied gauche. Telle qu'on la voit, la statue est de plus le résultat de tout un travail de restauration : non seulement ont été obturés les immenses vides du torse et des cuisses, mais on a rajusté les nombreux fragments qui étaient dispersés lors de la découverte : le plus important était formé du dos et de l'amorce de la cuisse gauche ; il y avait d'autre part l'épaule, avec le haut du bras droit jusqu'au coude, le bas de ce bras et la main, la jambe droite jusqu'à la cheville, le pied droit, la jambe gauche. Il va sans dire que tant de cassures ne s'étaient pas produites sans laisser d'autres traces et que nombreuses sont les crevasses et les fentes qui strient la surface du bronze : c'est surtout le revers de la jambe gauche qui a

1. Je n'ai pas eu entre les mains cet ouvrage.
2. La statue est exposée au milieu de la salle 28.

souffert : les petits défauts de la fonte, les accidents dus au temps ne sont pas localisés en une région mais ont relativement épargné le milieu du dos, le bras et la jambe droite (notre figure 3 montre la statue avant la restauration).

La fonte est d'une très belle venue : la paroi est d'une épaisseur en général constante (5 à 6 millimètres), plus forte cependant en certains points délicats, l'attache du bras par exemple où elle atteint 1cm,5 ; l'intérieur présente l'aspect généralement lisse qui caractérise la fonte à la cire. La statue était selon l'usage faite de différentes pièces : la tête et le cou, et chacun des bras, et sans doute aussi la jambe gauche à partir du jarret, étaient ainsi rapportés.



Fig. 3. — Statue de Tarse avant la restauration

La façon dont se faisait l'ajustage mérite d'être décrite : sur toute la longueur du raccord, l'épaisseur de la paroi est réduite de moitié environ et c'est dans cette encoche que venait s'insérer l'extrémité de la pièce à ajuster : la suture se faisant ainsi sur une largeur plus considérable avait des chances d'être plus solide. Cela n'excluait pas d'autres précautions : c'est ainsi qu'au raccord du col et du dos, la ligne régulière qui, d'une épaule à l'autre, longe la nuque se relève brusquement de 7 millimètres environ dans le voisinage de son extrémité droite, pour assurer un contact plus étroit[1] : le bronzier s'était cru obligé de renforcer son ajustage au moyen d'un rivet, qui se fixait dans un trou encore visible. Ailleurs les procédés sont différents : la soudure qui unissait au dos le bras droit était rectiligne ; néanmoins, au niveau de l'omoplate, une encoche est réservée dans chacune des deux pièces, vis-à-vis l'une de l'autre, et une lamelle s'y insère comme un trait d'union. Le bronzier s'est donc fort préoccupé d'assurer la solidité de la statue qu'il fondait.

1. Sur ce raccord de la nuque au dos, la ligne suivant laquelle la paroi reprend son épaisseur est, non pas droite, mais sinueuse. N'est-ce pas parce qu'elle marque le bas de la chevelure ?

Plusieurs réparations avaient été nécessaires : les cuisses et les fesses sont comme couturées de pièces généralement rectangulaires, parfois de formes plus compliquées. Certaines d'entre elles, parce que la surface seule présente un défaut, n'ont que la moitié de l'épaisseur de la paroi. Les jambes, le dos et le bras étaient d'une venue meilleure et n'ont pas exigé de réfection.

La patine est d'un gris verdâtre un peu terne.

La statue est celle d'un jeune homme entièrement nu, debout, campé sur la jambe gauche : la jambe droite est fléchie en avant et le pied ne touche le sol que du bout des trois premiers orteils. Le bras droit, étendu en avant à hauteur de l'épaule, se plie vers le haut ; la main est à moitié fermée, l'index levé. Le corps se tient très droit, le torse présente même une cambrure assez marquée. La figure était à peu près de grandeur naturelle : elle mesure 1m,45 jusqu'à la cassure de la nuque, 1m,63 jusqu'au haut de la main droite.

On n'a pas hésité à considérer que ce morceau appartenait au cycle de Polyclète ; s'il faut en croire D. M. Robinson[1], on verra en lui une variante du Kyniskos, tel que l'a restitué Furtwängler d'après l'athlète Westmacott[2]. Les analogies entre les deux statues, en effet, ne sont pas niables. Il y a d'abord la pose, cette pose du « pas » qui est une création du maître et qu'on retrouve dans toutes les œuvres à lui attribuées : analogie d'autant plus frappante que d'ordinaire la jambe d'appui est la droite, tandis que le Kyniskos fait porter à gauche le poids du corps, comme l'éphèbe de Tarse. Si l'on peut se fier à une restitution en faveur de laquelle plaide le témoignage de plus d'un document[3], le geste du bras est aussi assez proche. Je ne crois pas cependant qu'il soit identique, ni que l'on puisse voir dans le bronze de Stamboul l'image d'un homme en train de se couronner. Mais il semble que Polyclète ait eu une prédilection pour ce mouvement qui plie fortement le bras au coude : avec des variantes de détail, on le retrouve en effet dans le Doryphore et le Diadumène. Ce n'est pas seulement par son rythme que la statue est polyclétéenne, c'est plus encore par l'impression statique qu'elle produit : rien de plus immobile que la pose du personnage, malgré le pied à demi soulevé ; en voyant ce corps solidement campé on ne songe pas qu'il est en train d'accomplir un geste, que les lignes se déplaceront : il semble installé là pour l'éternité. Et cette conception statique de la figure est sans doute le trait qui apparente le plus le bronze de Tarse aux œuvres de Polyclète.

1. D. M. Robinson, *The art bulletin*, 1936, p. 133 sqq.
2. Furtwängler, *Meisterw.*, p. 452 sqq., fig. 72.
3. Voir notamment *Journ. of rom. stud.*, XIII, 1923, p. 108, pl. VI, 15.

Car l'analogie est loin d'être complète. Certes il serait injuste de pousser dans le détail la comparaison avec les œuvres du maître ; la statue de Tarse est déformée non seulement par la mutilation, mais par les restaurations : comment croire que la ligne du flanc gauche soit restée ce qu'elle était avant que ne fussent arrachés la poitrine et l'abdomen, quelle confiance accorder à une restauration qui a si étroitement serré les cuisses du personnage l'une contre l'autre qu'elle le laisse si étrangement asexué ?

Néanmoins les données précises ne font pas totalement défaut. Les proportions de l'éphèbe de Tarse sont plus élancées que celles des statues de Polyclète : la jambe gauche (depuis la « fourche » jusqu'au pied) mesure $0^{m},87$, alors que le torse, même si l'on admet que quelques centimètres manquent sur la nuque, ne dépasse guère $0^{m},55$. Il en résulte que les jambes paraissent grandes et fines, plus nerveuses que puissantes : et cette impression s'accentue du fait que l'artiste, cherchant à leur donner un galbe élégant, a renoncé au modelé vigoureux par lequel Polyclète tenait à souligner la vigueur de ses personnages : il n'y a pas au-dessus du genou le pli de chair qui se gonfle au bas de la cuisse de l'athlète Westmacott, le détail de la rotule ne se lit pas sous la peau, les jumeaux se gonflent, mais sans donner l'impression de puissance. Le bras aussi est mince, d'une délicatesse un peu mièvre : même ne faisant aucun effort, il pourrait montrer des muscles plus accentués. Précisons bien cependant que cela est voulu, qu'il n'y a point insuffisance de l'artiste, mais désir d'insister sur le côté encore jeune et peu athlétique de la figure : et remarquons aussi que les mêmes caractères juvéniles se trouvent dans la réplique du Kyniskos découverte à Castelgandolfo, actuellement au Musée des Thermes[1].

Pour juger du torse, il ne nous reste que le flanc gauche et le dos. De celui-ci, la planche XIII *a* ne donne pas une idée très exacte : limité de toutes parts par des lignes presque droites, coupé en deux parties égales par l'axe de la colonne vertébrale qui se creuse profondément jusqu'aux reins, il semblerait trop géométriquement conçu et presque dépourvu de vie ; mais en réalité une très forte cambrure (pl. XIV), en isolant les différents plans, anime ce qui, sur la photographie, semble trop uni. L'attitude très calme du personnage exclut tout effort qui tendrait les muscles ou donnerait à cette partie du corps un modelé violent : les omoplates saillent à peine, le passage du trapèze au dorsal est insensible, ce n'est que de profil qu'apparaît un véritable relief. On croirait

1. *Amer. Journ. of archeol.*, XXXVII (1933), pl. LVII et p. 505, et *Arch. Anz.*, XLVIII (1933), p. 592, fig. 4.

d'ailleurs que l'artiste s'est efforcé de dissimuler le plus possible ce qui peut donner l'impression de force ou de mouvement.

C'est ainsi qu'au lieu de s'incliner sur la droite, comme celui du Kyniskos, le torse de l'éphèbe de Tarse est tout droit, et que le flanc et la cuisse se prolongent directement. Ce qui ne va pas sans raidir l'attitude et priver un peu de grâce le modèle.

Il est bien évident que ces analogies avec le Kyniskos ne doivent pas être poussées trop loin, et que le bronze de Stamboul ne représente pas un homme s'apprêtant à poser une couronne sur sa tête. L'avant-bras est levé tout droit, presque tous les doigts sont à demi fermés, seul l'index s'ouvre presque entièrement ; la main ne fait pas d'effort et la paume, si elle n'a pas la patine du reste du corps, ne garde la trace d'aucun objet que le jeune homme aurait porté. Je crois donc que l'éphèbe tenait simplement une lance : c'est exactement de la même façon en effet que le « prince hellénistique » du Musée des Thermes ouvre à demi la main qui s'appuie sur une lance, c'est ainsi que sont figurés maints personnages représentés avec un bâton. A propos du Mars de Coligny et de l'Alexandre à la lance, H. Lechat puis M. Ch. Picard ont montré que cette attitude devait être empruntée et modifiée par de nombreux sculpteurs à partir du second siècle avant notre ère[1]. Nous en sommes bien entendu réduits aux hypothèses en ce qui concerne le mouvement de la tête et le geste du bras droit. Mais si l'on se rappelle que, selon Pline[2], les œuvres de Polyclète sont faites « *paene ad unum exemplum* » on sera tenté de penser, par analogie, que la tête devait être tournée à droite, tandis que le bras tombait naturellement.

Quelle est la place de la statue dans l'histoire de l'art grec ? Polyclétéenne, l'œuvre l'est par tous les traits qui ont été signalés chemin faisant, mais elle n'est pas de la main du maître. Il n'y aurait rien d'étrange à ce qu'un élève direct de Polyclète eût représenté un jeune homme appuyé sur une lance — et le fait que nous n'avons sur ce point aucun témoignage serait de peu de poids, — mais il y a dans l'allure générale plus de sveltesse et moins de vigueur que dans le Doryphore, le Diadumène ou même le Kyniskos. La tradition a tant insisté sur l'importance que le bronzier d'Argos attachait au canon par lui trouvé qu'on est tenté de n'attribuer la statue de Tarse qu'à un élève assez lointain.

1. Le Mars de Coligny, publié par J. Buche (*Monum. Piot*, X, 1903, p. 61 sqq., et pl. IX) a été étudié dans la suite par H. Lechat (*Rev. d'histoire de Lyon*, IV, 1905, p. 80 sqq.), et par Ch. Picard (*Florilège du Musée de Lyon*, 1928, p. 9-10, pl. III).

2. Plin., *Nat. hist.*, XXXIV, 56.

Est-il nécessaire cependant de descendre jusqu'à la période hellénistique comme le propose D. M. Robinson, je ne le crois pas. Dès le début du IVe siècle, les exemples abondent de statues aux formes affinées. On sait au reste avec quelle liberté ont été copiées les œuvres des grands artistes. L'Alexandre à la lance et les statues similaires en sont des exemples. Cependant M. J. Sieveking[1], considère le Narcisse comme une œuvre polyclétéenne de la fin du Ve siècle. On voit donc à quelles difficultés on se heurte pour dater, mutilée comme elle est, la statue de Tarse : est-ce trop s'avancer que de supposer qu'elle a été fondue en Grèce par un bronzier qui, s'il ne se classait pas lui-même parmi les disciples, avait pu subir sans trop d'intermédiaires l'influence du maître ?

1. Sieveking, *Munch. Jahrb.*, V (1910), p. 9 et fig. 6.

HYDRIE D'ÉROS ET PSYCHÉ

(Planches XV à XVIII)

Bibliographie : Aziz Ogan, *Arkeoloji dergisi* (édité par le Ministère de l'Instruction Publique. Ankara) III (1936), p. 83 sqq.

L'hydrie, trouvée par des fouilleurs clandestins à Apolyond (Apollonie), près de Brousse, a été confisquée par le gouvernement turc en 1934. Elle appartient depuis cette date au Musée où elle est exposée[1] sous le numéro 5310.

Le vase a été fondu d'une seule pièce. On a travaillé à part et ajusté le pied, les trois anses et le groupe en relief. Le bord de l'ouverture a été rabattu puis ciselé, à moins que lui aussi n'ait été rapporté. Des incrustations d'argent rehaussent les ciselures du pied et de l'ouverture. Les accessoires et les ornements étaient soudés sur la panse, car aucune trace de rivets ne se voit sur l'intérieur de la paroi, qui est fort lisse. La panse est percée accidentellement en cinq endroits de petits trous qui permettent d'admirer l'extrême minceur du bronze, véritable feuille de papier de moins d'un millimètre d'épaisseur. Le vase a peu souffert d'ailleurs malgré de nombreuses boursouflures du bronze et le rôle du restaurateur s'est borné à consolider ou à recoller les anses et l'applique en relief.

Là où a disparu la patine vert clair qui couvre la panse, on aperçoit de fauves reflets tirant parfois sur le noir, qui laissent croire que, dans l'alliage, la proportion de cuivre était très forte.

La hauteur de l'hydrie est de $0^{m},485$; le diamètre du pied est de $0^{m},137$, celui de l'ouverture $0^{m},155$. Le groupe en relief mesure $0^{m},14$ de haut.

La panse est ovoïde ; l'épaule qui s'incurve vers un col court aux lignes

1. L'hydrie est exposée au milieu de la salle 29.

arrondies est plate. La pointe disparaît en bas dans un pied peu élevé décoré de ciselures. Les flancs forment une vaste surface lisse dont les ornements — relief et anses — n'occupent qu'une faible partie, en haut, et dont la ligne frappe par une certaine sécheresse. Le vase paraît étroit pour sa hauteur.

Le terme d'hydrie sous lequel est désigné ce vase n'est pas exactement celui qui convient : c'est plutôt un κάδος, récipient à large ouverture et dont le fond presque pointu se fixe dans un pied d'ordinaire séparé, ici soudé. On y déposait les cendres des morts et ainsi s'explique, par le peu d'usage qui en a été fait, le bon état de conservation du vase. On possède un certain nombre de ces urnes funéraires en bronze[1] d'un modèle analogue à celui que vient d'acquérir le Musée de Stamboul ; elles sont ornées elles aussi d'un motif en relief et les accessoires sont disposés et travaillés de semblable façon.

Les anses sont au nombre de trois : deux sont placées horizontalement peu au-dessous de l'épaule, l'autre relie le col à la panse. Toutes trois sont, sur leur partie visible, striées de cinq cannelures étroites et profondes, séparées l'une de l'autre par un mince canal ménagé entre les bords de chacune ; l'autre face est lisse, avec pourtant une arête aiguë qui permet de saisir plus aisément la poignée. A chaque extrémité, les anses s'évasent en une manière de rosette à huit pétales, creusées ou laissées plates selon qu'elles correspondent à la partie lisse ou aux cannelures. Elles sont fixées au corps du vase non directement mais par l'intermédiaire de petites plaques découpées et travaillées à part. Celles des poignées latérales sont circulaires et décorées de huit feuilles, dont la nervure centrale est indiquée et entre lesquelles s'ouvre une corolle d'où jaillit un pistil. Quant à l'anse centrale, elle s'attache sur la panse à une vaste applique disposée en largeur, dont le bas est dissimulé par le groupe en relief, dont le haut, de part et d'autre de la poignée, s'orne d'une rosette à huit pétales finement ciselés autour d'un bouton central en forme de losange. Sur le col l'applique est disposée en hauteur : sous l'attache de l'anse, l'axe est marqué par une feuille pointue, toute droite, striée de nervures ; de part et d'autre, une demi-palmette ; les vides sont remplis sur le côté par une petite rosette, en haut par deux feuilles d'acanthe placées horizontalement et très dentelées.

C'est au décor végétal aussi qu'ont été empruntés les ornements de l'ouverture et du pied. La première est limitée par un bord plat, large de 2 centimètres et bordé vers l'intérieur par deux lignes incisées que l'on ne peut voir que d'en haut ; vers l'extérieur un rang de perles marque le haut du rebord vertical,

1. Voir à leur propos POTTIER-REINACH, *Nécropole de Myrina*, p. 192, pl. XLI et p. 580.

ciselé d'oves et de rais de cœur incrustés d'argent. Le pied, en forme de soucoupe renversée (ὑπόστατον) est d'une décoration semblable, mais de plus grande échelle (rais de cœur et fleurons). Bay Aziz Ogan a déjà, dans la publication qu'il a donnée de la pièce, montré le rapport existant entre ces motifs et ceux qui ornaient le temple d'Apollon à Delphes et celui d'Athéna à Priène.

Immédiatement sous l'attache inférieure de l'anse principale, sur une applique découpée et ajourée[1], est figuré un couple que des représentations analogues permettent d'identifier : Eros et Psyché ; tous deux — lui à la droite de sa compagne[2] — sont debout.

La composition est d'une régularité qui exclut tout hasard. L'axe en est marqué par le rocher qui sépare les deux amoureux et par le bras d'Eros, tendu. Le sommet des têtes et celui des ailes sont presque sur une même ligne, parallèle à la plinthe qui tient lieu de sol. Sur les côtés, la courbe harmonieuse des ailes encadre le groupe.

Entre les attitudes des deux personnages existe une correspondance qui n'est pas non plus fortuite : Eros fait porter le poids du corps sur la jambe droite, Psyché sur la gauche ; les jambes libres ont le même mouvement de flexion, esquissé seulement chez l'homme, poussé jusqu'au bout chez la femme. S'appuyant, lui sur le rocher, elle sur l'épaule de son compagnon, ils présentent tous deux vers l'extérieur la rondeur saillante de la hanche. Tout en accomplissant des gestes différents, le bras gauche de la femme, le bras droit de l'homme dessinent des lignes parallèles. Enfin de chacun des personnages nous ne voyons qu'une aile, l'autre étant dissimulée derrière les corps enlacés : et l'aile droite d'Eros, l'aile gauche de Psyché sont si semblables qu'on les dirait appartenir à une seule paire.

Il est d'autant plus difficile de voir dans tous ces traits de simples coïncidences et non le résultat d'une volonté préméditée que l'artiste a esquivé plus ou moins adroitement tous les détails qui risqueraient de briser le rythme de la composition : tel le bras droit de la femme, caché derrière le cou de son compagnon et dont l'existence n'est révélée que par trois doigts que l'on aperçoit sur l'épaule de ce dernier ; de même, autant les ailes qui encadrent le groupe tiennent une place importante dans l'ensemble, autant les deux autres apparaissent peu, cachées comme elles sont derrière le couple : seul leur sommet émerge entre les deux têtes, en un relief très peu accentué.

1. Au-dessus du rocher est un de ces « jours ». Pour cette technique, cf. par ex. les reliefs de Milo (Jacobsthal, *Die melischen Reliefs*).

2. C'est-à-dire à gauche pour le spectateur.

Cependant, et c'est ce que Krahmer eût appelé « l'élément expansif » de la composition[1], la façon dont les personnages tournent leurs visages en dehors du cadre décentre le tableau et disperse l'intérêt du spectateur, l'empêche de se concentrer exclusivement sur le couple.

Eros tourné à demi vers sa compagne essaie d'attirer son attention : il la regarde avec complaisance et tend la main droite vers son menton. Mais elle, dans un mouvement de coquetterie, insensible aux caresses comme aux œillades de son amant, semble le mépriser, mépris démenti d'ailleurs par l'abandon avec lequel elle l'enlace et s'appuie à lui ; elle a le regard perdu dans le lointain, vers la gauche ; mais — peut-être par une maladresse de l'artiste, peut-être parce que, dans un groupe à si petite échelle, la moindre déformation due à l'usure du bronze suffit à changer l'expression — au lieu de fixer Psyché, Eros semble lui aussi absorbé dans la contemplation d'un point indéterminé vers la gauche. Il en résulte une certaine raideur qui fait penser à celle d'un couple posant devant l'objectif d'un photographe.

En dépit de cet air de froideur ou tout au moins de distraction que présentent les personnages, le relief est d'un travail assez joli. Les deux amants sont encore très jeunes, de cette jeunesse un peu banale qu'on prête si souvent depuis Praxitèle à certaines divinités : lui, dans sa nudité, avec des formes gracieuses et nobles, appartient à l'innombrable famille des Apollons, des Dionysos et des satyres qui pullulent à partir du IVe siècle ; elle, par son costume, comme par son aspect et son attitude, est la sœur de ces figures féminines qui nous sont parvenues en foule.

Il semble qu'Eros soit plus près encore de l'adolescence que Psyché ; son corps est un peu grêle, avec des hanches plus larges que les épaules, un buste mince et souple, un torse où les muscles se fondent dans un modelé plein d'imprécision, de longues cuisses gracieuses. La tête, tournée de trois quarts et penchée, est petite : l'échelle de la figure risque de nous égarer sur son caractère, mais il semble bien que sur le visage se dessine le sourire lascif des satyreaux si nombreux dès le IVe siècle. Les cheveux, séparés par une raie médiane, ondulent sur la tête et tombent dans le dos ; ils forment au-dessus du front des boucles en coquilles qui se terminent de chaque côté par une souple natte tombant sur l'épaule.

1. KRAHMER, *Röm. Mitteil.*, XXXVIII-XXXIX (1923-1924), p. 138 sqq. On sait que les théories exposées par cet érudit, qui compte encore des adeptes, ont été critiquées de plus d'un côté, et notamment, à plusieurs reprises, par M. Ch. Picard. On notera que l'indice chronologique qu'eût tiré Krahmer de la particularité indiquée ici ne correspondrait pas exactement avec la date qui est vraisemblablement celle de l'hydrie de Stamboul.

Psyché est vêtue d'un chiton talaire à manches, serré haut à la taille par une cordelette et moulant les seins : sous le tissu que rident des plis dirigés vers le bas, transparaissent tous les détails : on distingue même le nombril. Un himation enroulé autour de la taille couvre le bas du corps ; il semble glisser le long des hanches et toute sa partie supérieure se rabat devant les cuisses. L'étoffe suit exactement le contour de la jambe gauche pliée et tombe en cannelures verticales le long du rocher, depuis le genou jusqu'au sol. Le visage a cette mollesse un peu lourde qui caractérise tant de figures des stèles attiques du IVe siècle. Il a l'expression un peu boudeuse. Les cheveux qui, sur le front sont libres et forment de petites boucles, sont, sur la nuque, serrés dans un cécryphale.

Les longues ailes sont celles des grands oiseaux. Elles sont traitées avec un mélange de réalisme et de stylisation : en haut, de petites plumes en forme d'écailles, puis des pennes minces et allongées, séparées l'une de l'autre par des sillons profondément incisés. Entre les têtes des personnages apparaît un bout d'aile, moins stylisé que dans un autre relief analogue, mais néanmoins placé un peu plus haut que ne l'exigerait la vraisemblance. Le rocher qui sépare les personnages est travaillé à la pointe pour donner l'impression de rugosité.

Le Musée de Berlin possède une applique de bronze tout à fait analogue à celle de Stamboul[1], à ceci près que derrière la tête des personnages, les ailes sont autrement disposées : ce qu'on peut dire de l'une convient également à l'autre. Toutes deux sont d'un travail soigneux et non dépourvu de finesse, mais — on ne saurait s'en étonner pour des ouvrages industriels — manquent quelque peu d'originalité. L'attitude hanchée, la mollesse voluptueuse du corps d'Eros, les plis encore très simples du chiton et de l'himation qui voilent à demi les formes de Psyché, le sourire engageant du jeune homme, le visage un peu boudeur de la femme — avec son menton rond et lourd —, la facilité un peu banale de l'exécution, on les retrouve à la fin du IVe siècle aussi bien sur les stèles attiques que dans des morceaux inspirés de Praxitèle.

Le groupement lui-même, s'il n'en est point jusqu'à présent d'autre équivalent exact[2], ne se signale pas non plus par son originalité. Th. Wiegand a

1. WOLTERS, *Arch. Zeitung*, XLII (1884), p. 1 sqq. (Pl. 1) ; E. PETERSEN, *Röm. Mitteil.*, XVI (1901), p. 71 sqq., fig. 2 ; S. REINACH, *Rép. stat.*, II, 460, 5 ; WASER, *P.-W. Realenc.*, s.v. *Eros*, col. 532, et *Roscher Lex.*, s.v. *Psyche*, col. 3246.

2. Parmi les bronzes du British Museum, sous le n° 309, un fragment trouvé à Cymé d'Éolide représente le haut du torse d'une femme ; la tête est tournée à gauche, l'expression est boudeuse, les cheveux étaient serrés dans un cécryphale. Sur son cou restent visibles les traces de la main d'un second personnage. Le cos-

publié[1] une applique trouvée à Amisos (Samsun) où Eros et Psyché sont réunis : des différences notables s'observent dans la composition comme dans le traitement de la scène : si les deux personnages sont séparés par le même petit rocher en forme de pilier, Psyché est à la droite de son amant. Les gestes non plus ne sont pas les mêmes. Les têtes regardent droit devant elles et Eros tient de la main gauche un miroir ; la femme porte le vêtement austère dont est drapée l'Eiréné de Céphisodote ; Eros a tout le bas du corps couvert d'une draperie. A ces attitudes plus graves correspond un style plus sévère : et c'est avec la plus grande vraisemblance que Wiegand a daté cette pièce de la première moitié du IVe siècle.

Mais l'auteur du relief d'Amisos avait déjà conçu le cadre du groupe, cette grande paire d'ailes dont l'effet est si heureux de part et d'autre du couple ; les deux amants ne sont point, comme dans le relief de Stamboul, unis par le geste d'appel d'Eros, mais pour être plus lâche, la composition n'en est pas moins harmonieusement équilibrée, autour du même axe formé par le bras d'un personnage et le rocher sur lequel il s'appuie. Enfin le thème est identique, cette réunion symbolique de l'âme et de l'amour dans la mort, sujet bien fait, comme le remarquait Wiegand, pour décorer l'urne où reposaient les cendres d'un être cher ; tout au plus doit-on noter que, sans en arriver à l'attitude abandonnée qu'a illustrée le groupe du Capitole[2], les amants sur l'hydrie d'Apollonie n'ont plus la réserve qui caractérise le bronze d'Amisos ; à la froideur de Psyché fait contraste le tendre empressement d'Eros.

C'est sur cette différence de conception, autant que sur le style plus évolué des figures, qu'on peut s'appuyer pour dater l'œuvre de la fin du IVe siècle, sinon du début du IIIe. Mme H. Speier rapproche la Psyché de Berlin de la Tyché d'Antioche[3]. On ne saurait pourtant descendre plus bas. Un groupe d'Eros publié par Furtwängler[4] montre ce que le motif est devenu par la suite, et par ailleurs le style des figures aussi bien que le fini de l'exécution sont des garanties d'ancienneté. D'ailleurs on a de la même époque un certain nombre

tume est celui qui a été décrit ici même. Le fragment appartenait sans nul doute à une applique d'hydrie semblable à celle de Stamboul. On verra aussi une applique du même Musée (311) où Dionysos et Ariane sont groupés de façon analogue.

1. WIEGAND, dans *Anatolian Studies... to sir Ramsay*, p. 405 sqq., pl. XII-XIII. A propos de l'applique d'Amisos, il rappelle (p. 410, n.) que le geste du bras tendu appuyé sur un pilier se trouve déjà au Ve siècle (métope d'Olympie, « Pénélope », Suppliante Barberini).

2. STUART JONES, *A Catal. of the ancient sculpt. of the Museo Capitolino*, p. 185, pl. XLV.

3. H. SPEIER, *Röm. Mitteil.*, XLVII (1932), p. 83, pl. XXX 2.

4. FURTWÄNGLER, *Coll. Sabouroff*, II, pl. 135.

d'appliques d'hydries[1] assez différentes de celles qu'on avait fondues à l'époque archaïque[2].

Les ornements aussi qui décoraient les accessoires sont ceux que l'on retrouve sur d'autres vases, ayant servi au même usage et remontant à la même époque. D'abord sur les fragments isolés qui nous sont parvenus avec l'applique d'Amisos ; ensuite sur de nombreuses hydries réparties dans différents musées[3]. De tels motifs, très simples au reste, ont été trop longtemps en usage pour qu'on puisse se servir d'eux afin d'obtenir une datation précise : il n'en est pas moins vrai que ce décor et cette disposition générale sont courants dans tout le IVe siècle. De même cette habitude d'incruster d'or et d'argent les parties décorées nous est connue non seulement par de nombreux documents, mais même par les textes[4].

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner à nouveau la question de l'identité des personnages figurés sur l'applique. Il n'a jamais fait de doute pour personne que le jeune homme avec ses grandes ailes fût Eros. Mais à propos de documents parmi lesquels figurait la plaque de Berlin identique à celle de Stamboul, E. Petersen[5] se refusait à voir dans le personnage féminin Psyché : celle-ci, à cause d'un calembour sur le mot ψυχή était d'ordinaire représentée avec des ailes de papillon et non avec ces grandes ailes, et il serait plus naturel, disait-il, d'unir à Eros, dans ce tendre enlacement, non pas sa victime habituelle, celle qu'il a torturée si souvent, mais sa compagne Niké. En montrant que moins encore que Psyché, Niké n'était considérée dans les textes littéraires comme liée à Eros, en insistant sur ce qu'avaient de factice certains des arguments présentés à l'appui de cette théorie, Waser a prouvé de façon convaincante semble-t-il, que la jeune femme n'est autre que Psyché[6]. Et n'est-ce point après tout plus naturel de trouver, sur une urne funéraire, une personnification de l'âme enfin unie paisiblement à Eros, qu'une image allégorique de l'amour et de la victoire ?

1. Par ex. POTTIER-REINACH, *loc. laud.* Voir aussi la belle figure du Metropolitan Museum of art : *Catal. of greek, etr. and roman bronzes*, n° 106. Sur la toreutique au IVe siècle, on consultera notamment ZÜCHNER, *Archäol. Jahrbuch (Anzeiger)*, L (1935), col. 365 sqq., qui attribue à Corinthe un grand rôle dans la création de ces motifs.

2. NEUGEBAUER, *Röm. Mitteil.*, XXXVIII-XXXIX (1923-1924), p. 341 sqq.

3. On ne trouvera pas beaucoup de renseignements interessant la catégorie étudiée ici dans le beau livre de JACOBSTHAL, *Die Ornamente d. griech. Vasen.* Par contre, à propos de l'hydrie sur laquelle retombent les plis de la draperie, BLINKENBERG, *Cnidia*, p. 103 sqq., fig. 12-14, cite des exemples analogues a celui étudié ici.

4. HOMOLLE, *Bull. Corr. hell.*, VI (1882), p. 116, 117, et p. 110, 111, à propos des vases conservés à Délos.

5. PETERSEN, *loc. laud.*

6. WASER, *loc. laud.*, et GRUPPE, *Griech. Myth.*, 1678.

ZEUS

(Planches XIX et XX)

Bibliographie : Collignon, *Bull. Corr. hell.*, IX (1895), p. 42 (pl. XIV) ; Joubin, *Catal. des bronzes*, p. 4, n° 5 ; S. Reinach, *Rép. stat.*, II, 28, 5.

D'après l'inventaire cette pièce, cataloguée sous le n° 4, a été acquise par le Musée le 22 mars 1884[1]. Elle provenait d'Avlon, près de Janina.

La statuette n'est pas en trop mauvais état : il est regrettable seulement que le bras droit manque sur presque toute sa longueur et qu'un choc sans nul doute très violent ait à moitié défoncé la paroi au-dessous de l'omoplate droite. Mais le restaurateur n'a pas eu trop de mal à recoller les fragments : le bras gauche et le haut des épaules avec la tête et le cou. Une rainure, ménagée dans la paume de la main gauche, recevait un sceptre, qui a disparu.

Ce n'était pas la seule pièce rapportée : il est fort vraisemblable que le buste avait lui aussi été travaillé à part et que la cassure, si régulière, correspond précisément à la ligne de suture antique. On ne pourrait dire la même chose des bras : la cassure de l'un présente un aspect tout à fait déchiqueté, celle de l'autre est complètement dissimulée sous la réparation moderne. Ailleurs aucune trace de raccord n'est visible, ni au sexe, ni dans la chevelure ou la barbe.

La statuette est fondue à la cire. Un orifice était percé sous le pied droit, près des orteils. A la cassure des bras, l'épaisseur de la paroi varie de $0^{cm},5$ à $1^{cm},2$. L'épiderme est endommagé en plusieurs endroits : tantôt il est piqué de petits points, tantôt, derrière le mollet droit par exemple, le bronze est boursouflé. Sur la poitrine, juste au-dessous de la cassure s'est formée une énorme verrue : on se refuse à croire qu'il s'agisse d'un défaut de fonte que les Anciens n'auraient

1. La statuette est exposée dans la salle 29, au milieu.

pas pris soin d'effacer ; on n'imaginera pas non plus que c'était l'amorce d'un attribut — lequel ? — aujourd'hui disparu ; mais on ne s'explique pas aisément comment s'est formée cette excroissance.

Dès l'antiquité des réparations avaient été nécessaires, comme le prouvent les petites pièces réparties sur le haut de la cuisse gauche, sur le dos du mollet droit et sur le ventre.

Le travail était soigné et le burin a repris les détails, notamment les poils et les ongles. Il ne semble pas que les lèvres aient été couvertes d'un revêtement. Mais les mamelons sont rapportés ; les yeux sont faits d'émail et de rubis, ce qui donne au regard un éclat très frappant.

La patine est en général noire, avec quelques taches vertes.

La statuette mesure au total $0^{m},71$, depuis l'index gauche jusqu'au sol, $0^{m},68$ de la tête aux pieds.

Selon toute vraisemblance, la statuette représente Zeus. Le dieu, entièrement nu, est figuré dans une attitude majestueuse, debout, la jambe droite tendue, l'autre rejetée en arrière, le pied ne reposant que sur la pointe. Le bras gauche, plié sur le côté, s'appuyait sur un sceptre ; le bras droit était sans doute tendu en avant. La tête, dressée, est tournée légèrement à droite et fixe devant elle.

Les proportions paraissent très différentes selon le point de vue d'où l'on se place pour examiner la statuette. De dos, le haut et le bas du corps, que ne sépare aucune limite précise, s'équilibrent à peu près. De profil au contraire et plus encore de face, la taille très haut placée et la coupure très brutale entre le torse et les jambes font paraître celui-là petit et trapu, celles-ci minces et élancées.

L'opposition est voulue : entre la musculature solide mais presqu'invisible des cuisses et le modelé mouvementé — trop mouvementé — du tronc, le contraste suffisait sans qu'il fût besoin de cerner l'abdomen, en bas, d'une limite aussi précise : la ligne inguinale forme frontière, non transition : même elle se prolonge jusqu'en travers du pubis, ce qui ne correspond pas à la réalité.

C'est que l'artiste pour donner au torse plus d'accent, a voulu l'isoler de la façon la plus nette. En même temps, et pour la même raison, il le divisait, suivant en cela une tradition qui remonte à l'archaïsme, en un certain nombre de compartiments indépendants les uns des autres[1]. Les flancs présentent de larges surfaces presque plates. Les pectoraux, arrondis et gonflés — il s'en faut de peu qu'ils ne paraissent boursouflés — sont étroitement unis aux deltoïdes, mais bien séparés

1. A ce traitement heurté s'oppose celui du dos, très simple, où se marquent seulement une cambrure assez forte, le creux très profond du sillon vertébral et, presque invisible, la saillie des omoplates.

de l'abdomen. Celui-ci enfin est limité presque de toutes parts, en haut par un pli de chair assez arbitrairement tracé qui se ploie régulièrement vers les côtes, en bas par la courbe parfaitement régulière de la ligne inguinale : l'abdomen est ainsi inclus comme dans une sorte d'ellipse. A l'intérieur de cette frontière trop bien marquée, le modelé des plis aponévrotiques et de la dépression ombilicale paraît plus délicatement nuancé. Ce qu'il y a de forcé, d'un peu ostentatoire, dirait-on, dans le traitement du torse et qui tranche sur la simplicité avec laquelle sont rendus les membres est dû au désir qu'avait l'artiste de donner à son personnage un aspect majestueux.

Telle a été en effet sa principale préoccupation. C'est à la même fin qu'il a choisi cette pose essentiellement statique : plus animé, le corps eût paru plus vigoureux, mais un mouvement violent eût risqué de compromettre la noblesse qui convenait au maître des dieux.

La tête elle aussi veut être imposante : une abondante chevelure qui encadre le visage et tombe en longues boucles ondulées presque jusque sur le cou et la nuque, une barbe répartie en une double masse sur le bas des joues et le menton, un front haut et dégagé, des traits réguliers, un regard intense donnent à la physionomie une expression pleine de noblesse.

On s'est demandé, comme toutes les fois qu'une statue de ce genre nous parvient privée de tout attribut, si le sculpteur avait voulu représenter Zeus ou Poseidon. Rien d'essentiel en effet ne distingue les deux divinités : le bras gauche pourrait s'appuyer aussi bien sur un trident que sur un sceptre, la main droite peut être vide ou porter une Niké, le foudre ou l'aigle ; le lien qui presse les cheveux autour du crâne n'a rien non plus de caractéristique ; l'un et l'autre dieu doivent présenter un aspect également imposant : enfin si l'on consulte les monnaies on verra que l'attitude du bronze de Stamboul a été donnée, à quelques variantes près, tantôt à Zeus, tantôt à son frère[1]. Collignon, qui s'est, dans la rapide étude qu'il donne de la statuette[2], spécialement appliqué à élucider cette question, se décide en fin de compte pour Zeus : la forme du visage, et particulièrement du front « moins large au sommet qu'à la base » ainsi que la sérénité de l'expression lui semblent ne laisser aucun doute à cet égard. Et de fait, c'est à des images bien connues de ce dieu que l'on pense d'abord en regardant cette œuvre. On verrait une confirmation de cette hypothèse dans le fait que la statuette a été trouvée à Avlon qui n'est pas très éloignée de Dodone.

1. Overbeck, *Griech. Kunstmyth.*, Zeus, p. 151. Poseidon, p. 283 sqq. (pl. III 1-5 Münztafeln nos 8, 17, 17 *a*, 18, 19.

2. Collignon, *Bull. Corr. hell.*, IX (1885), p. 12 sqq.

Mais si l'on suit volontiers Collignon dans ses conclusions, on hésitera davantage devant une suggestion dûe à Furtwängler[1] : ce savant rappelle qu'en 332, les Athéniens consacrèrent six Zanes à Olympie ; les bases en ont été retrouvées et portent les traces de figures campées de la même façon que le Zeus d'Avlon ; il en déduit que celui-ci serait une réduction de ces grandes effigies. Hypothèse ingénieuse, séduisante même, mais pure conception de l'esprit qu'aucun argument de fait ne permet ni de critiquer ni de défendre.

Le principal mérite de cette suggestion est d'attirer l'attention sur un point : d'abord il est très vraisemblable en effet — encore que notre connaissance de ces questions soit très insuffisante[2] — que la statuette est la réduction d'une œuvre plus grande : l'attitude majestueuse, non moins que certaine recherche de l'expression prouve que la figure est conçue selon l'esprit qui inspirait la « grande sculpture » ; et la fréquence même du type, reproduit à quelques détails près sur les monnaies[3], témoigne d'une popularité à laquelle pouvait seule prétendre une œuvre imposante et signée d'un grand nom.

D'ailleurs Furtwängler lui-même notait que la tête reproduisait fidèlement le type du Zeus d'Otricoli[4] ; la réplique en effet est exacte : on retrouve le front haut et bombé, le nez droit, les joues plates et ces yeux « admirables, à la fois profonds et saillants[5] » : la chevelure plaquée sur le crâne, bouclée et mousseuse sur le front et les tempes et tombant en mèches ondulées sur la nuque, la barbe séparée en deux masses bien distinctes, la moustache enfin, sont traitées exactement de la même façon et l'une et l'autre figure respirent également la majesté et l'intelligence ; peut-être cependant l'éclat des yeux rapportés enlève-t-il au bronze un peu de la douceur qui fait la beauté du buste d'Otricoli.

On sait qu'après avoir été considéré comme une copie de l'œuvre de Phidias, le Zeus d'Otricoli a été plus justement rattaché au cycle de Lysippe. F. Johnson notamment[6] a montré que non seulement par sa conception, mais encore par une série de détails — traitement des yeux, du front, de la bouche — ce monument se rapprochait d'autres sculptures attribuées au maître de Sicyone ; la chevelure aussi — ou la crinière, comme dit F. Johnson — semble caractéristique, par son aspect romantique, de l'art tourmenté de Lysippe. Certains ont pensé cependant que, plutôt que de cet artiste, la tête d'Otricoli pouvait

1. Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 578.
2. Bulle, *Br. Br. Denkm.*, n° 554.
3. Voir la note 1 p. 67.
4. Collignon, *Sculpt. grecque*, II, p. 364.
5. E. Pottier, *Dict. ant.*, s.v. Jupiter, p. 704.
6. F. Johnson, *Lysippos*, p. 135 sqq.

être une création d'un de ses contemporains qui aurait subi son influence : et le nom de Bryaxis a même été mis en avant[1].

Mais si l'auteur de la statuette d'Avlon a copié assez exactement la tête d'Otricoli, il semble avoir, pour le corps du dieu, choisi un autre modèle[2]. A voir la construction et l'attitude de son Zeus, on serait tenté de le classer parmi les élèves de Polyclète. Les proportions sont conformes au canon : la tête est contenue six fois à peu près dans la hauteur totale ; la pose rappelle celle que le maître d'Argos a donnée à tant de ses figures : le poids du corps repose sur la jambe droite, tandis que le pied gauche effleure seulement le sol du bout des doigts : le Diadumène et le Doryphore montraient déjà un torse aux limites volontairement accentuées, des hanches haut situées, un abdomen inclus entre une ligne inguinale arrondie et un pli de chair qui l'isolait du buste. Enfin la sveltesse de la ligne s'unit à la vigueur du corps et le personnage, tout en conservant des formes presque juvéniles (voir planche XX *b*) garde toute sa majesté.

Cependant un léger hanchement, le geste du bras, la pose de la jambe gauche rejetée un peu trop en arrière montrent que l'art a évolué depuis le Diadumène. Mais les différences ne sont pas bien sensibles pourtant avec un Poseidon polyclétéen de l'Antiquarium de Münich que Bulle place au début du quatrième siècle[3]. C'est donc très peu de temps après le moment où fleurit Lysippe, à la fin du troisième siècle au plus tard que je serais tenté de placer la statuette[4].

1. Waldhauer, *Lysipp*, p. 26 sqq.
2. F. Johnson, *loc. laud.*, p. 111, n. 1.
3. Bulle, *Der schöne Mensche*, p. 113 (pl. 59).
4. On notera que cette conclusion s'accorde avec l'hypothèse de Furtwängler, citée plus haut, selon laquelle le Zeus d'Avlon reproduirait les Zanes consacrés par les Athéniens.

HÉRAKLÈS EN MARCHE

(Planches XXI à XXIV)

Bibliographie : DÜRRBACH, *Dict. ant.* s. v. Hercules, p. 121, 122 ; FURTWÄNGLER, *Lex. Roscher* s. v. Héraklès, p. 2165 *a* et 2172 *d* ; HEUZEY, *Bull. Corr. hell.* VIII (1884), p. 342 sqq. : JOUBIN, *Catal. des bronzes*, p. 3, nº 4 ; KLÜGMANN, *Monumenti dell. Inst.* X, pl. 38 et *Annali* XLIX (1877), p. 290 (premier éditeur) ; S. REINACH, *Catal.*, nº 596 et *Rép. stat.* II, 202, 3.

D'après l'inventaire du Musée, où elle figure[1] sous le nº 3, cette pièce a été trouvée en 1876, en Épire, au village de Göredje, et envoyée à Stamboul par le gouverneur Akif Pacha. Cette provenance n'est cependant point assurée. Le premier éditeur, Klügmann, rapporte en effet le témoignage du consul anglais à Monastir, Calvert, qui avait vu et photographié cet Héraklès : celui-ci en réalité aurait été découvert en 1867 au village de Leknut, distant de quarante milles anglais de Monastir.

S'il est impossible aujourd'hui de peser la valeur de ces deux assertions contraires, on peut du moins reconnaître qu'à eux seuls, les arguments invoqués par Klügmann, puis par Heuzey, à l'appui de la provenance macédonienne ne seraient pas convaincants : près de Leknut ont été trouvées deux inscriptions en l'honneur d'Héraklès très grand[2], c'est dans le voisinage aussi qu'était située la ville d'Héraklée des Lynkestes[3]. Mais le culte d'Héraklès n'est particulier ni à la région, ni à la Macédoine tout entière ; il a été célébré en Epire comme dans tout le monde grec et la légende de Géryon, à laquelle Heuzey

1. La statuette est exposée au milieu de la salle 29.
2. HEUZEY, *Mission de Macédoine*, nºs 133 et 141.
3. OBERHUMMER, dans *P.-W. Realenc.*, s.v. *Herakleia*, col. 429.

rattache précisément la statuette que nous étudions, était particulièrement connue à Ambracie[1].

La figure, haute de $0^{m},75$ au total, est scellée sur une base moderne, ce qui rend peu aisé l'examen de la technique. L'ensemble est bien conservé : seules manquent, à la peau du lion, les extrémités de deux pattes et de la queue ; l'attribut porté dans la main gauche est cassé en haut et en bas. Il a fallu boucher un trou assez vaste de la paroi, sur le flanc droit, recoller le bras droit[2] et sans doute aussi le gauche. Ceux-ci d'ailleurs avaient selon toute vraisemblance été travaillés à part. Le corps lui-même était peut-être composé de trois morceaux soudés ensemble : la chevelure et le haut du front ; — la tête et le torse jusqu'aux plis inguinaux ; — les membres inférieurs.

Étaient rapportés sûrement : la peau du lion, qui se compose elle-même de deux morceaux, l'un, celui dont les pans retombent vers l'extérieur, s'enroule autour du bras, l'autre est formé seulement de la tête de la bête et des deux pattes conservées ; — le poignet et la main gauche ; — le bâton fixé dans la main gauche (la massue qu'on a glissée dans la main droite entr'ouverte est une restauration moderne).

Les cils, les mamelons, peut-être la barbe autour du menton sont rapportés. Il semble qu'une lame d'argent était fixée sur la lèvre inférieure. Les yeux sont d'une matière blanche, de l'émail sans doute, dans laquelle s'encastrait le noir de la prunelle (lequel a disparu).

Plusieurs réparations peuvent être considérées comme antiques : sous l'omoplate gauche, une pièce rectangulaire de $0^{cm},7$ sur $0^{cm},4$; — autre pièce rectangulaire sur la face externe du pied droit ($1^{cm},8$ sur $0^{cm},5$) ; — un tout petit stoppage sur la face externe du bras droit, à quelques millimètres au-dessous de la cassure ; — sur le dos de la main droite, deux cavités, toutes proches l'une de l'autre, sont préparées pour recevoir des pièces fort minces (1 millimètre environ) en un point où la fonte présentait un défaut ; — c'est pour remédier à un semblable défaut que l'on a enfin, au quatrième doigt, fixé une pièce minuscule.

La statuette, fixée sur un socle par les pieds, était aussi semble-t-il, maintenue par derrière par un tenon dont l'extrémité, fichée sur l'omoplate gauche, est encore visible. Un trou d'évent est ménagé au sommet de la tête, au vertex, et n'a pas été obturé.

1. Gruppe, dans *P.-W. Realenc.*, s.v. *Heraklès* (suppl. III, col. 951). Il cite à ce sujet Hécatée, *F. H. G.*, I, 27, 319.

2. Il semble que la cassure, à $2^{cm},1$ de l'aisselle, correspond à une soudure antique ; la ligne de suture était régulière, sauf une saillie en forme de dent destinée à consolider l'assemblage.

La patine est d'un vert très clair par endroits, surtout dans les cavités (le sillon dorsal, par exemple), mais tirant en général sur le noir. L'épiderme du bronze a peu souffert (bas des jambes et épaules).

Une force qui va, telle est l'impression que donne d'abord cette œuvre. Nu, mais facilement reconnaissable à la peau de lion qui s'enroule autour du bras (il ne faut pas tenir compte de la massue, restauration certaine mais moderne), Héraklès est figuré marchant à grandes enjambées : il est saisi en plein mouvement, alors que le pied droit est posé de toute la plante sur le sol, mais que le gauche se soulève déjà sur la pointe pour un nouveau pas ; les jambes sont très écartées. La rapidité de l'allure entraîne tout le corps dans un mouvement plein de violence : l'épaule droite, sur laquelle était posé le bout de la massue, est projetée en avant tandis que l'autre s'efface et que le bras gauche semble rythmer la marche de son balancement ; le buste s'incline : le torse se présente de trois-quarts et semble participer, non moins que les jambes, à la course.

Seule la tête, haute et droite, est immobile : indifférent aux obstacles, le héros fixe devant lui le but vers lequel il se hâte ; autant sinon plus que le jeu des muscles en plein mouvement, la résolution qui se lit sur les traits donne au spectateur l'impression de tension qui caractérise l'œuvre entière. Sur le corps svelte et encore jeune, le visage, mûri par la douleur et la pensée, paraît singulièrement âgé. De toute évidence, l'artiste a voulu montrer qu'Héraklès n'était pas seulement un athlète et que sa force morale n'était pas inférieure à sa force physique ; loin d'opposer ces deux forces, il a su les unir en son personnage : et c'est ce qui donne à la statuette son principal intérêt.

Le corps est à la fois musculeux et élancé : la tête qui, du front au bout de la barbe, mesure $0^m,125$ est contenue plus de six fois dans l'ensemble ; le bas du ventre marque le milieu du corps ; les jambes, vues de certaine façon (pl. XXIII) paraissent courtes : simple illusion que détruit une mesure précise[1]. La taille est mince ($0^m,14$), surtout en comparaison des épaules ($0^m,23$). Enfin la marche rapide du héros ajoute beaucoup à l'impression de sveltesse vigoureuse que produit d'abord la figure.

Mais, même au repos, le corps frapperait par sa puissance. Le dos et les jambes sont véritablement athlétiques. Ce n'est pas la course qui suffit à gonfler de cette sorte les mollets, à faire saillir les jumeaux comme le montre la

1. Les cuisses et les jambes sont à peu près d'égale longueur ($0^m,21$) ; le bras, du coude à l'épaule, mesure un peu moins que l'avant-bras et la main.

planche XXIV : les moindres détails de l'attache du pied sont indiqués : quant au dessin de la rotule, il a la précision et l'exactitude d'une planche anatomique : le fléchissement des jambes met en valeur tous les détails, l'attache du couturier que l'on devine sur toute la longueur de la cuisse et le jeu des os que l'on perçoit exactement sous l'enveloppe des chairs. Tout cela se sent plus qu'on ne le voit dans la réalité et la photographie épaissit et rend massives des formes qui, à l'œil, paraissent souples et élancées.

C'est de tout autre façon que s'exprime le caractère athlétique du dos. Entre ce dernier et le cou, massif et court, point de séparation tranchée. L'œil passe sans heurts de la nuque — où la saillie des vertèbres n'est sensible qu'au toucher[1] — au modelé tourmenté du trapèze. Celui-ci se gonfle sous les épaules, forme autour du méplat cervical de véritables bosses, puis s'arque puissamment le long du sillon vertébral. La dépression qui coupe longitudinalement le grand dorsal ne s'expliquerait guère que si le haut du corps fournissait un gros effort : ce qui n'est pas le cas ; mais ainsi se trouve mis l'accent sur la vigueur du héros ; de même le mouvement des bras ne suffit pas à justifier l'aspect tourmenté des régions voisines de l'omoplate, la dépression qui correspond au sous-épineux, l'attache solide du deltoïde : comment donc l'artiste aurait-il traité le dos, les jambes et la nuque s'il avait représenté Héraklès luttant ou portant un fardeau ? Mais cette exagération, ce désir d'insister sur la force du personnage ne s'accompagnent dans l'exécution d'aucune boursouflure ; loin de là : tous les muscles ont été observés sur le modèle et correspondent à une réalité possible ; le passage de l'un à l'autre, d'un méplat à un relief s'effectue sans la moindre brusquerie, avec le double sens du mouvement et des nuances. Dos d'athlète, donnant l'impression de force plus que de souplesse.

Par comparaison, les bras et la poitrine peuvent sembler non pas faibles mais moins vigoureux : c'est qu'ils ne sont intéressés en rien dans le mouvement de course qui anime Héraklès, et que d'autre part toute l'attention du spectateur doit se concentrer sur le visage du héros : aussi y a-t-il peu d'observations à présenter à leur sujet. Les pectoraux sont vastes et plats ; ils sont nettement séparés de l'abdomen ; celui-ci, cerné en haut par un étrange pli de chair qui s'incurve vers le grand oblique, s'enlève en un relief nettement marqué au-dessus de larges flancs[2] ; le compartimentage des plis aponévrotiques est indiqué fortement, selon la tradition des statues athlétiques ; mais le ventre est traité

1. Plus exactement, c'est la septième vertèbre cervicale qui fait sous la peau une légère saillie.
2. Il n'y a rien à dire ici des flancs, souvent si caractéristiques : le flanc gauche est caché par le bras et la peau de lion, le droit est restauré.

avec mollesse et, s'il donne à cette partie du corps un aspect assez élancé, il n'inspire aucune idée de vigueur.

Mais qui songe à le remarquer ? De face c'est la tête qui accapare toute l'attention. Et c'est bien ce que l'artiste a voulu : projetée en avant, massive, plantée sur un cou solide, c'est elle qui, au haut de ce corps puissant, attire d'abord le regard. Fortement charpentée avec sa nuque plate, son crâne rond, ses mâchoires vigoureuses, c'est bien une tête d'athlète : mais elle est riche aussi de pensée. Celle-ci s'exprime dans le front haut, qu'agrandit encore la chevelure rejetée en arrière, dans les yeux dont le regard devait être triste et sévère, dans les joues maigres et creusées. Le bas du visage avec ce qu'il pourrait avoir d'un peu brutal dans sa force est adouci par la barbe, dont les touffes serrées contrastent avec la large surface du front. Celui-ci pourtant n'est pas uni ; au-dessous de la dépression du sinus, il se bombe en une épaisse bosse, séparée en deux au-dessus du nez par une courte ride et limitée en bas par une arcade sourcilière presque horizontale. Entre ces sourcils proéminents et le nez droit, à l'arête épaisse, aux ailes qui se rencontrent avec les joues presque perpendiculairement[1], s'étend une zone d'ombre : les yeux sont profondément enfoncés ; la pupille blanche[2] ressort dans ce noir et, par son éclat, donne à tout le visage une vie intense ; le regard légèrement levé, fixant un but lointain, semble pensif. Les pommettes, sans être saillantes, se devinent sous la peau maigre des joues. Les tempes sont étroites. Le visage paraît raviné ; sauf la charpente vigoureuse, il n'a rien de ce qui, dès la fin du IVe siècle, caractérise les athlètes ; non seulement les oreilles, collées au crâne ne sont pas tuméfiées ni déchirées, mais les traits respirent la douceur et la bonté en même temps que la force. On distingue mal le dessin de la bouche, serrée entre la moustache tombante et la barbe : celle-ci, qui couvre une partie des joues, tout le menton et même le haut du cou, est drue. Elle est formée, comme la moustache, de boucles à la fois souples et régulières, qui se tordent en virgules et qui, sans se chevaucher ni empiéter les unes sur les autres donnent cependant une impression d'irrégularité ; elles contrastent par leur volume avec les mèches de la chevelure courtes, rejetées en arrière du front ou plaquées en zones alternées — la pointe tantôt à droite tantôt à gauche — bien rangées tout autour du crâne. Les unes et les autres sont cependant traitées suivant les mêmes principes, chacune étant divisée par

1. Tout le visage présente un aspect massif : le passage des joues aux tempes est brutal ; la composition est conçue par plans.

2. Les prunelles manquent, mais l'ombre doit produire une impression assez voisine de celle que donnait jadis la matière rapportée, certainement de nuance foncée.

un ou deux filets en deux ou trois mèches plus petites. C'est seulement autour du front et sur les tempes, à la naissance de la chevelure, que l'artiste a usé du burin pour indiquer de moindres détails : partout ailleurs, il a traité les boucles largement, on dirait même, en regardant la barbe, avec une liberté qui donne l'apparence de la vie.

Il resterait à dire un mot des attributs. La massue, comme il a été indiqué, est une restauration : aurait-il fallu, comme le prétend Heuzey, la refaire plus longue, ce qui «donnerait de l'équilibre et de l'aplomb au mouvement du corps», nul n'en peut rien savoir et cela n'importe guère. L'essentiel c'est que la restitution ne soit pas douteuse : c'est de cette façon en effet que sur les peintures de vases, Héraklès porte sa massue lorsqu'il marche en paix[1], comme chemine un simple voyageur appuyant sur son épaule un bâton au bout duquel parfois est suspendu un bagage.

Bien familière aussi est la manière dont il a enroulé autour de l'avant-bras, comme une étoffe quelconque, la peau du lion néméen. Depuis le ve siècle surtout, les artistes avaient pris l'habitude de représenter le héros nu[2] ; quelquefois, comme dans la statuette reproduite ici planche XXV, la tête est encore couverte du mufle de la bête, mais ce n'est pas une règle et il semble que l'auteur, ici, s'est appliqué à glisser sur tout ce qu'a d'inhumainement fort et sauvage le caractère de son personnage. Sur le bronze de Göredje, la dépouille du monstre évoque mal l'épisode brutal et sanglant à la suite duquel Héraklès l'emporta comme trophée : malgré les pattes aux griffes crochues, la frange de poils indiquée au burin et le mufle encore expressif, mais à demi caché, elle ne diffère guère, au premier aspect, de l'habituel manteau du voyageur paisible.

C'est pourquoi je crois devoir adopter, en ce qui concerne l'objet serré dans la main gauche, l'explication la plus simple, celle de S. Reinach : dans cette tige cylindrique, épaisse, rigide, droite sur presque toute sa longueur, puis, en haut, fortement courbée, on ne peut voir ni un arc, ni une branche d'arbre — olivier ou peuplier-tremble[3], mais un simple bâton. La chose paraissait impossible à Heuzey, qui refusait d'admettre l'idée d'« un Hercule fatigué... s'appuyant sur un bâton comme un faible mortel et comme un voyageur

1. Voir entre autres exemples, dans PFUHL, *Malerei und Zeichnung*, III, les figures 266 et 316 (Andokides) où le héros pousse devant lui les bœufs de Géryon. C'est de la même façon qu'Héraklès porte sa massue lorsqu'il voyage dans la coupe du Soleil (GERHARD, *Auserl. Vasenb.*, II, 109). Enfin, il suffit de feuilleter S. REINACH, *Rép. stat.*, pour accumuler les exemples, en ronde bosse, d'une pareille attitude (Héraklès en marche ou au repos).

2. FURTWÄNGLER, *loc. laud.*, col. 2161.

3. Klügmann et Furtwängler estiment que c'est l'arc, Heuzey pense au rameau.

ordinaire qui revient au logis ». On objectera d'abord qu'Héraklès ne s'appuie pas, et qu'un bâton n'indique pas nécessairement, chez celui qui le porte, la lassitude ou la faiblesse. Héraklès marche en effet comme un voyageur ordinaire ; aucun des traits qui pourraient le distinguer d'un simple mortel n'est appuyé, ni sa force qui n'a rien apparemment de surhumain, ni son aspect ; il porte avec discrétion ses attributs habituels ; l'expression tendue, pensive et triste du visage est moins d'une divinité ou d'un héros sûr de sa puissance que d'un humain rendu soucieux par l'immensité de sa tâche ; c'est un air de « fatigue morale[1] » tel qu'en pourrait montrer un mortel quelconque, qui se lit sur la physionomie. Il y a là une intention de l'auteur clairement exprimée et dont la méconnaissance peut entraîner une erreur tant sur la date que sur le caractère de l'œuvre.

Cet aspect familier s'explique d'autant mieux qu'à mon avis la statue représente purement et simplement Héraklès en marche, sans qu'on puisse mettre sa course en rapport avec tel ou tel de ses exploits. Tout au plus peut-on imaginer qu'il se hâte vers un nouveau travail et penser aux paroles qu'Euripide met dans sa bouche[2] :

.... ἐγὼ δὲ τὸν προκείμενον πόνον
Σθενέλου τυράννῳ παιδὶ πορσυνῶ μολών.
... νῦν δ'ἐπείγεσθαί με δεῖ.

On n'oubliera pas d'autre part qu'à force d'avoir parcouru le monde dans tous les sens pour exterminer monstres et brigands et pour apporter à l'humanité la civilisation et la paix, le héros était devenu le protecteur des voyageurs[3] : son effigie se dressait sur les routes, il accompagnait et garantissait des périls ceux qui avaient quitté leur foyer, ce qui lui avait valu le surnom d'ἡγεμών. Rien de surprenant donc à ce qu'on l'ait figuré cheminant : il y aurait plutôt lieu de s'étonner qu'une pareille image ne soit pas plus fréquente[4].

Cependant une autre interprétation a été proposée de ce bronze. Estimant, à cause du στρόφιον qu'il a sur la tête, que le héros venait de remporter une

1. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 182-183, insiste vivement sur le caractère humainement fatigué de l'Héraklès lysippéen.

2. *Alceste*, v. 1149-1152.

3. Gruppe, *loc. laud.*, col. 1015, cite les témoignages relatifs à cette attribution du héros notamment Hesychius (s.v. Ἡράκλεις) et col. 1002, à propos du surnom d'ἡγεμών, renvoie à deux passages de Xénophon où il est question des ἡγεμόσυνα (*Anab.*, IV, 8, 25 et VI, 2, 15).

4. On retrouve, à quelques détails près (notamment la main droite qui tient la laisse) l'attitude du bronze de Gōredje dans des statuettes représentant Héraklès tirant après lui Cerbère (p. ex. Carlsberg, *Album*, 1915, pl. 5). Il semble bien que S. Reinach, *Rép. stat.*, III, 66, 8, reproduise un Héraklès en marche, différant d'ailleurs sensiblement de celui qui nous occupe.

nouvelle victoire, Heuzey, non sans ingéniosité, supposait qu'Héraklès poussait devant lui le troupeau de Géryon : « les bœufs n'étaient pas figurés, mais l'action suffisait pour faire deviner leur présence » ; le spectateur était aidé dans cette énigme par le bâton que serrait dans sa main le héros (ne serait-il pas préférable de dire, à cause de sa forme recourbée, que c'était un lagobole[1], instrument familier aux bergers comme à tous les paysans en général ?). Mais la scène de l'enlèvement nous est connue par les vases peints[2] ; l'attitude du personnage est moins tendue, moins hâtive, plus pacifique et l'aiguillon a une forme tout à fait différente. Ne serait-il pas étrange d'autre part que l'auteur n'ait compté que sur un si mince détail pour indiquer au public à quel épisode faisait allusion la représentation ? Cette hypothèse prendrait beaucoup de poids si l'on pouvait citer des groupes en ronde bosse où serait figuré l'enlèvement du troupeau et dont le bronze de Göredje serait une réduction partielle : ce n'est malheureusement pas le cas.

Mais surtout cette construction arbitraire de Heuzey n'avait rien de nécessaire. Surtout à l'époque hellénistique le στρόφιον est un des attributs les plus fréquents d'Héraklès et, au seul Musée de Stamboul, parmi les bronzes, les reliefs et les sculptures de marbre, on en trouverait sans peine une dizaine d'exemples. Bien plus, la tête du bronze de Göredje n'est qu'une réplique ; c'est la même tête que nous voyons sur une statue où le héros est figuré immobile, appuyé sur sa massue et portant Télèphe, l'Héraklès Chiaramonti[3]. Un rapide examen des deux figures dispense de la comparaison : ce n'est pas seulement le caractère général, ce sont les moindres détails — les boucles au-dessus du front par exemple — qui sont exactement reproduits ; une seule différence cependant, et qui porte précisément sur le στρόφιον. Le fondeur de bronze épirote a simplifié, en les remplaçant par une bandelette annulaire épaisse, les torsades de la couronne dont est ceinte la tête Chiaramonti, et, d'autre part, il a rejeté un peu en arrière du front ce στρόφιον.

Furtwängler est le seul à vouloir dater la statuette de la période qui précède immédiatement l'activité de Lysippe. Heuzey, suivi de M. Joubin, la place à l'époque hellénistique ; à juste titre, semble-t-il ; non pas à cause d'une soi-disant sécheresse de travail, le jugement paraît étrange à qui a examiné le modelé du dos, si riche au contraire et si vigoureux, ou l'expression du visage ;

1. SAGLIO, dans *Dict. ant.*, s.v. *Pedum*. Il est à noter cependant que tous les bâtons recourbés ne sont pas des lagoboles (v. *ibidem*, s.v. *baculum*).
2. Voir la note 1 p. 76.
3. FURTWÄNGLER, *Meisterw.*, p. 576, fig. 110.

mais plutôt parce que l'inspiration générale du morceau ne semble guère concevable avant la fin du IVe siècle.

Rien dans la technique ou le style n'oblige d'ailleurs à placer plus tôt l'Héraklès. En tenant compte du fait que les jambes sont fléchies, on constate que les proportions sont plus voisines du canon de Lysippe que de celui de Polyclète ; si la musculature conserve de la sobriété dans sa vigueur, on se rappellera que ce n'est point Lysippe mais ses successeurs et ses copistes qu'il faut rendre responsables des images d'un Héraklès boursouflé[1] ; d'ailleurs si le traitement un peu mou de l'abdomen a quelque chose de praxitélien, si c'est à Praxitèle aussi que Furtwängler — dont l'opinion n'a d'ailleurs pas été toujours admise[2] — rattache la tête Chiaramonti, on sait assez combien puissante et durable fut l'influence de ce maître pour que de tels caractères n'obligent pas à considérer l'œuvre comme contemporaine de son activité.

Il est d'autres raisons de dater l'œuvre après Lysippe : d'abord cette contamination de deux éléments, une tête empruntée à une statue et donnée à une autre n'est pas le signe d'une bien haute antiquité ; c'est à l'époque hellénistique que des combinaisons de ce genre deviendront fréquentes. D'autre part l'expression donnée au héros est caractéristique : il a déjà été dit tout ce qu'était chargé de suggérer au spectateur ce visage d'homme mûr, fatigué, mais obstiné, plein de la tristesse qui convient à celui qui lutte pour le bien de l'humanité ; ces sentiments, il faut le déclarer, se lisent avec beaucoup plus d'évidence sur la tête du bronze de Göredje que sur celle de la statue Chiaramonti : un amaigrissement des joues, une façon surtout de lever les yeux ont suffi à changer la signification de l'œuvre[3]. Or il est difficilement croyable qu'avant Lysippe un sculpteur ait chargé son œuvre de tant d'intentions ; Lysippe au contraire a cherché l'expression et nous savons qu'il a, le premier, poussé jusqu'au bout le motif d'Héraklès lassé de tout, « fatigué jusqu'à la mort[4] », mais poursuivant néanmoins son labeur ; déjà cette notion apparaissait dans la littérature dès la fin du ve siècle[5], mais il a fallu attendre Lysippe pour qu'elle trouvât son expression plastique, pour que la philosophie et la morale pénétrassent dans le domaine de l'art.

1. Ch. Picard, *loc. laud.*, et Bulle, dans *Br. Br. Denkm.*, n° 554, p. 2 (à propos d'un Héraklès des Offices).

2. L'auteur anonyme de *Br. Br. Denkm.*, n° 609, refuse absolument de reconnaître dans cette tête barbue les traits qui caractérisent le style praxitélien. Il place la figure dans la seconde partie du ive siècle.

3. Déjà Furtwängler *(loc. laud.)* devait reconnaître dans l'Héraklès Chiaramonti une certaine influence de l'école pergaménienne. Ici les traits n'ont presque pas changé, mais le caractère de l'œuvre est tout à fait différent. Ajoutons que l'Héraklès Chiaramonti est au repos, qu'il porte sur le bras Télèphe, qu'il n'a point de raison d'avoir l'air aussi pathétique que l'Héraklès de Göredje.

4. Bulle, *loc. laud.* Cf. Ch. Picard, *loc. laud.*

5. Voir plus haut la citation d'Euripide.

HÉRAKLÈS AU REPOS

(Planche XXV)

La statuette, trouvée en Palestine, à Sebastiya, au cours des fouilles dirigées, en 1909, par M. Reisner, est entrée au Musée, sous le nº 4095, en janvier 1910[1].

Elle serait en très bon état si les bras, qui étaient travaillés séparément, ne manquaient : avec eux ont naturellement disparu les attributs rapportés que pouvaient porter les mains, la massue sur laquelle, selon toute vraisemblance, le héros s'appuyait, ainsi qu'une grande partie, travaillée à part elle aussi, de la peau du lion. Au haut de la cuisse droite, la paroi a reçu un choc sans grande importance.

La statuette, haute au total de $0^{m},365$, est fixée sur le socle au moyen de tenons placés sous la plante des pieds, tenons qui, dès l'antiquité, étaient destinés à s'encastrer dans une base. C'est donc grâce aux ouvertures béantes au-dessous des épaules qu'on peut examiner certaines particularités de la technique. La paroi présente en cet endroit une épaisseur de 3 à 6 millimètres ; il semble que, au niveau du cou, cette épaisseur s'accroissait encore[2] et je crois apercevoir, contre le dos, le reste de l'armature en fer. Au moins dans la partie supérieure du corps, la paroi, à l'intérieur, présentait un aspect assez uni.

Les bras, travaillés à part, étaient l'un et l'autre fixés juste au-dessous de l'épaule ; les lignes de suture qui ont perdu un peu de leur régularité, étaient chacune — c'est très visible à gauche, beaucoup moins distinct à droite — coupées par une encoche où s'encastrait, de la partie rapportée, une dent chargée d'assurer la solidité de la soudure : en outre, le bras gauche était, dans sa partie supérieure, collé contre le flanc, à moins (mais au point de vue technique le résultat est le même) qu'entre lui et le corps, la massue ne s'insérât sous l'aisselle.

1. Elle est actuellement exposée dans la vitrine 46, salle 29.
2. En glissant le doigt par l'ouverture de l'épaule, on sent là en effet que la paroi est renforcée.

Sauf peut-être les pattes du lion et le nœud qui les attachait sur la poitrine, il ne semble pas que d'autres morceaux aient été travaillés isolément. C'est au burin, mais sans finesse, qu'on a repris le travail des poils (sur la tête et le corps de l'homme comme sur la peau du lion).

La patine est de teinte foncée, avec des reflets rougeâtres et aussi des morceaux d'un vert clair ; les petites taches et pustules qui déparent si souvent l'épiderme des bronzes antiques sont ici peu nombreuses.

Héraklès est debout dans une pose nonchalante. La peau du lion couvre la tête et le buste, laissant nu tout le reste. La jambe droite est tendue, l'autre est écartée sur le côté et en avant. Tout le haut du corps est très fortement rejeté en arrière et il suffit de regarder la planche XXV *b*, pour être certain que, sous l'aisselle gauche, était un support qui, par la suite, a disparu, la massue sans aucun doute. D'autres documents confirment cette idée, et d'abord une réduction, au Musée des Offices, de l'Héraklès lysippéen, réduction avec laquelle la statuette de Stamboul présente de frappantes analogies[1].

L'attitude est, dans l'ensemble, tout à fait semblable et le poids du corps, particulièrement, se répartit de même façon sur les jambes et sur l'épaule gauche ; dans les deux cas, il en résulte que la hanche droite prononce une saillie assez marquée sur la ligne du flanc et que l'épaule gauche se soulève : cette dernière particularité est moins visible sur l'Héraklès de Stamboul, toute cette partie du buste étant dissimulée par la peau du lion.

Il ne semble pas, d'après ce qui subsiste, que le bras gauche s'écartait autant du corps sur l'exemplaire de Stamboul que sur celui de Florence ou sur d'autres statues dont il sera question plus loin. Quant au bras droit, que la réplique lysippéenne — fidèle en cela à l'original — rejette dans un geste de lassitude derrière le dos, il est ici d'un mouvement différent : aucune trace en effet n'est visible sur le bas du dos et le peu qui est conservé près de l'épaule paraît dirigé vers l'avant. On ne risque pas de se tromper beaucoup en supposant que dans la main ouverte et légèrement écartée du corps, le héros tenait les pommes des Hespérides.

Elles sont un de ses attributs favoris[2] et, dans la statuette des Offices, il les serre sans les montrer dans la main droite. D'habitude, au contraire, il se plaît lui-même à les regarder : un bronze de la collection Albani, réplique réduite d'une œuvre qu'on a rattachée au cycle de Praxitèle[3], le représente ainsi con-

1. ARNDT-AMELUNG, *Einzelaufn.*, 316, et BULLE, *Br. Br. Denkm.*, n° 554, p. 2.
2. FURTWAENGLER, *Roscher Lex.*, s.v. *Herakles*.
3. BULLE, *loc. laud.*

templant les fruits merveilleux qu'il a placés, cette fois, dans la main gauche. On expliquera peut-être ainsi pourquoi Héraklès qui, soit dans les lourdes statues de Naples et du Palais Pitti[1], soit dans la svelte réplique des Offices, tourne la tête à gauche, dirige, à Stamboul, son regard dans la direction opposée.

On peut admettre que l'œuvre signée par Glykon, dont l'emphase a choqué tous les critiques, nous rend, pour l'attitude, une image fidèle de la création de Lysippe ; en abaissant le bras gauche le long de la massue et en faisant passer les pommes dans la main que le héros a placée derrière le dos, l'auteur de la statuette des Offices a déjà modifié l'attitude originale ; une troisième étape est accomplie le jour où le bras droit change de position et où la main, au lieu d'être fermée derrière le dos, étale, sous le regard du héros, le trophée qu'il a rapporté.

Mais le style de la statuette, lui, est bien lysippéen. De formes élancées celle-ci frappe par un aspect jeune et svelte. La pose n'étant pas de celles qui pouvaient mettre en valeur la force surhumaine du héros, l'auteur s'est attaché plutôt à montrer le corps bien équilibré de l'athlète parfait. La tête qui mesure 5^{cm},8 est contenue plus de six fois dans l'ensemble du corps ; les jambes sont allongées, puisque, depuis le haut des cuisses, elles ont 18 centimètres ce qui représente la moitié de la hauteur totale, à 2 millimètres près ; la taille est mince.

Ce n'est que de profil, à cause de la très forte cambrure du dos, que l'on se rend compte de la vigueur du torse. De face, la poitrine est dissimulée sous les pattes du lion de telle sorte que la seule partie visible — l'attache des deltoïdes aux pectoraux — se remarque à peine ; et le modelé de l'abdomen est discret : déformé sur le côté droit par un accident qui a écrasé un peu la paroi, il apparaît assez uniforme ; il ne reste plus rien de la prédilection archaïque pour le rendu trop précis des détails anatomiques ; seule la cuvette ombilicale met une ombre sur cette surface unie, que des lignes très douces relient aux flancs et aux sillons de l'aine. Il serait excessif de parler de mollesse, mais l'impression première est cependant celle d'une certaine gracilité.

La nuque et le haut du dos, où les artistes se sont plu, si fréquemment, à montrer leur connaissance de la musculature, sont ici cachés par la peau du lion ; la seule partie découverte est aussi celle où la vigueur du personnage

1. Sur l'Héraklès Farnèse, voir un résumé de la question dans Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 182, 183, et Gruppe, *P.-W. Realenc.*, s.v. *Héraklès*, col. 1112.

pouvait le moins se révéler, cette région si neutre de l'aponévrose lombo-sacrée et du bas du sillon dorsal.

Les flancs, par contre, sont plus intéressants ; s'amincissant progressivement vers la taille (leur épaisseur passe de la poitrine aux hanches de 4 centimètres à $0^{cm},7$), ils évoquent par leur masse même et par la cambrure imprimée au torse une idée de puissance. Le modelé de quelques côtes, sensibles sous la chair ; l'opposition, à droite, entre la surface plate et plongée dans l'ombre qui s'étend au-dessous de l'aisselle et la saillie lumineuse du grand oblique, au pli de l'aine ; l'indication, suggérée tout juste, de la crête iliaque et de la dépression du trochanter suffisent à rendre vivante cette partie du corps ; à gauche certains détails risquaient peut-être de passer inaperçus, noyés qu'ils étaient dans le fond plus sombre de la peau du lion glissant le long de la massue.

Les jambes qui, de profil, paraîtraient peut-être un peu lourdes doivent être vues de face pour donner l'impression de souplesse musculeuse qu'a sans doute voulu obtenir le bronzier. Elles sembleraient un peu minces, n'était la perfection, mécanique devrait-on dire, de l'anatomie. Ce ne sont pas les muscles pris séparément mais leur rapport, la façon dont ils s'attachent aux os qui donnent si fort l'impression de dynamisme. Là aussi, comme dans le traitement des flancs, c'est par des jeux d'ombre et de lumière que se révèle surtout le modelé. A des taches, à des lignes plus claires, on reconnaît le couturier, la rotule, dont le relief compliqué est minutieusement rendu, la saillie des jumeaux et le tracé du soléaire. Il est regrettable que les bras manquent : si l'on en juge d'après les épaules, ils devaient eux aussi être traités avec vigueur.

Au-dessus de ce corps, dont les formes évoquent plus l'idée de la juvénile souplesse que de la force de l'âge mûr, la tête étonne par son aspect presque vieilli. Petite, mais engoncée dans la peau du lion dont le mufle lui couvre tout le sommet, elle paraît plus large qu'elle ne l'est en réalité. Les mâchoires de la bête, démesurément ouvertes, encadrent le haut du visage, dégageant une rangée de mèches recourbées et taillées en pointes ; devant les oreilles — dont une seule, celle de gauche, est visible, — puis sur le menton se pressent des boucles touffues : la barbe, rectangulaire, forme deux masses abondantes qui couvrent tout le bas de la figure et en dissimulent le dessin ; elle paraît d'autant plus abondante que, des deux côtés d'une bouche mince qu'on distingue à peine, elle se confond avec la moustache, et que le bronzier s'est contenté de séparer au burin quelques mèches grossières, sans se soucier de pousser le détail.

Il n'est pas douteux que cette barbe volumineuse contribue beaucoup à vieillir le héros ; mais les traits du visage eux non plus ne sont pas d'un jeune homme ; le front haut, et qui se bombe fortement au-dessous de la dépression

du sinus, est pensif ; les joues sont plates et larges ; le regard est mélancolique : on note d'ailleurs entre les yeux des différences sensibles, le droit est plus long, entre des paupières épaisses et presque droites, le gauche, plus profondément enfoncé, est bordé de paupières plus minces à l'arc plus accentué. Est-ce un effet voulu par le sculpteur, n'est-ce pas une simple négligence ? La seconde hypothèse est possible car on ne doit pas faire honneur des mérites de cette œuvre à celui qui l'a exécutée, mais à celui qui a conçu le prototype dont le petit bronze de Stamboul n'est qu'une imitation.

On remarque à certains détails la médiocrité de l'exécution : le traitement grossier de la chevelure (par opposition à celui très poussé, au contraire, du *schamhaar*), la façon dont le burin a, presque au hasard dirait-on, strié le pelage et la crinière de la bête, le rendu des pattes nouées autour du cou[1] ; enfin ce n'est pas une mince surprise que de voir les jambes si fines du héros terminées par des pieds si lourds, plats et carrés, aux orteils épais et grossièrement séparés les uns des autres.

Il eût été fastidieux, au cours de cette description, de mettre en regard de chacun des points exposés ce qu'avait d'analogue l'Héraklès florentin auquel le bronze de Stamboul a déjà été comparé. Ce n'est pas seulement l'attitude, mais la ligne des flancs, l'opposition entre la musculature bien marquée des jambes et la sveltesse un peu grêle du torse et jusqu'au dessin du bas-ventre qui sont communs aux deux statuettes.

Que le modèle suivi par leurs auteurs soit le même que celui qui inspira l'Héraklès Farnèse, c'est ce qui paraît au plus haut point probable. Glykon a transformé l'original en l'alourdissant[2], mais, sur des documents aussi lointains que les monnaies de l'empereur Commode[3], on reconnaît, aussi svelte et d'allure aussi jeune que dans le bronze de Stamboul, un Héraklès dont l'attitude est celle des statues de Naples et du palais Pitti. C'est donc bien Lysippe qu'on peut considérer comme le créateur du prototype et c'est à lui qu'on rapportera le mérite d'avoir donné au héros cet air triste et désabusé dont il a été question plus haut, à propos de la figure de Göredje[4]. Plus encore que sur le bronze épirote, le héros a ici l'aspect mortellement fatigué : H. Bulle[5] a bien défini

1. On remarque que les deux pattes présentent chacune une face différente ; l'une qui montre sa face antérieure est plate et striée, l'autre est creusée en spatule et naturellement dépourvue de poils. Toutes deux se terminent par des griffes puissantes et recourbées.
2. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, p. 183.
3. *Journ. of Roman Stud.*, XIII (1923), p. 109, pl. VII 5.
4. Voir plus haut, p. 77 et 79.
5. Bulle, *loc. laud.*

cette lassitude qui se manifeste aussi bien dans l'expression du visage que dans l'attitude abandonnée de tout le corps, et il l'a opposée au repos satisfait et gaillard de l'Héraklès Albani.

J'ai déjà signalé les différences qui séparaient la statuette de Stamboul de celle des Offices et j'ai essayé de montrer que, si le héros portait les pommes dans la main droite tendue en avant, il était obligé de tourner la tête dans cette direction. On peut admettre que le bras gauche comme dans la statue Albani était étendu le long de la massue : il n'est pas nécessaire de supposer que, comme sur les monnaies de Commode déjà citées, ce bras se pliait de façon que la main pût porter l'arc. Le bronze de Stamboul montre la peau de lion attachée par les pattes autour du cou du héros dont la tête est couverte par le mufle de la bête : cette disposition n'est pas lysippéenne, mais elle est si fréquente ailleurs[1] qu'on ne saurait s'étonner de la trouver ici. Ce n'est pas le premier exemple de la liberté dont usaient les artistes grecs vis-à-vis des œuvres dont ils s'inspiraient : la popularité même du prototype qu'ils voulaient reproduire devait les inciter à varier quelque peu l'attitude trop connue.

Le petit bronze de Sebastiya, dont l'origine provinciale doit suffire à expliquer les négligences d'exécution qui ont été relevées ici est inspiré de très près encore par le modèle original : il ne montre rien de l'emphase qui dépare la copie de Glykon et qui aurait dû séduire cependant le goût syrien. On peut donc estimer qu'elle a été exécutée peu de temps après la création du type par Lysippe.

1. FURTWÄNGLER, *Roscher Lex.*, s.v. *Herakles*, col. 2161.

GROUPE DE LUTTEURS

(Planches XXVI à XXVIII)

Bibliographie : EITREM dans *P.-W. Realenc.* s. v. Hermès, col. 772 ; FÖRSTER, *Jahrb. d. arch. Inst.*, XIII (1898), p. 178 sqq., pl. XI et *ibid.* XVI (1901), p. 39 sqq. ; JOUBIN, *Catal. des bronzes*, n° 29, p. 8 ; et *Rev. archéol.*, 1899, II, pl. XVIII ; PERDRIZET, *Rev. archéol.*, 1903, I, p. 392 sqq. ; S. REINACH, *Rép. Stat.*, III, 11.

L'objet exposé au Musée sous les nos 268-269 a été acquis en 1891 et provient d'Antioche[1].

M. Joubin, en étudiant cette pièce, haute au total de 0m,495, insiste sur le fait que la restitution du Musée ne présente pas le caractère d'une certitude. On a trouvé ensemble un groupe de lutteurs et plusieurs morceaux, autrefois soudés, d'un vase en forme de calice, assez semblable à un petit candélabre. Que le premier, monté sur un disque de bronze, servît de couvercle au second, c'est une hypothèse possible mais à laquelle on ne saurait se rallier sans hésitation : car si ce vase caliciforme qui s'ouvre au haut d'un pied ciselé n'était pas un candélabre, quel pouvait être son usage ? Et, dans le cas contraire, on comprend plus mal encore le rôle d'un couvercle. Le fait que les objets ont été découverts en même temps peut être mis sur le compte d'une coïncidence[2] ; de même la correspondance entre le diamètre du calice et celui du couvercle. Il y a lieu d'observer cependant que, loin de présenter des disparates de style, les deux morceaux forment un ensemble assez harmonieux ; le pied ressortit surtout à l'art du ciseleur, tandis que le groupe est l'œuvre d'un fondeur, mais

1. Il est exposé dans la vitrine 46, salle 29.

2. Förster, dans son premier article, remarque que le candélabre porte à sa partie supérieure la trace d'un choc dont l'effet se constate aussi sur le couvercle : le fait vaut en effet d'être noté ; reste à savoir si le choc a eu lieu dans l'antiquité (et alors le groupe et le candélabre font partie du même ensemble) ou depuis la découverte.

il n'est pas exclu que les deux artistes ne forment qu'une seule et même personne. Quoi qu'il en soit, et ces réserves une fois formulées, il a paru préférable d'étudier ici l'ensemble tel qu'il est exposé au Musée.

Il se compose de trois parties distinctes : en effet, le tout repose sur un ὑπόστατον en forme de soucoupe, travaillé à part : celui-ci présente un faible rebord et une rainure dans laquelle s'emboîte exactement le vase à calice, dont la stabilité était assurée par son propre poids. C'est de la même façon, par une rainure creusée dans le calice et dont il épousait la forme, que le couvercle se posait sur le vase.

Mais le couvercle lui-même se compose de deux parties : sur une plaque lisse et dépourvue d'ornements, le groupe était fixé en cinq points : par les pieds des lutteurs (deux de ces pieds étant si étroitement unis qu'un seul crampon a été nécessaire), par un genou, par une main (actuellement disparue). Le restaurateur a usé de rivets pour fixer les personnages au disque qui les supporte : peut-être dans l'antiquité les pièces étaient-elles soudées[1].

Le vase caliciforme se composait de quatre parties superposées et fixées les unes aux autres par des soudures que l'architecture du vase rendait invisibles. Lors de la découverte, il a suffi de reprendre ces soudures après avoir, pour renforcer la solidité, dressé à l'intérieur une tige de fer enrobée de plâtre. Les lutteurs, eux, étaient fondus d'une seule pièce, à la fonte pleine. Rien n'était rapporté que les yeux, qui sont en argent.

La patine est d'un vert clair assez doux.

L'ensemble est dans un état de conservation remarquable : il ne manque que la main droite, et le pouce et l'index de la main gauche du lutteur terrassé. L'épiderme du bronze a à peine perdu de son poli. La hauteur totale est de 0m,495, celle du groupe 0m,25 ; le diamètre inférieur est de 0m,165, celui du disque servant de couvercle 0m,138.

Il est naturel que chacune des parties soit ici étudiée séparément.

Förster, qui considère que le groupe surmontait en effet le vase en forme de calice se refuse à admettre que l'ὑπόστατον ait fait partie de l'ensemble dont il constitue aujourd'hui la partie inférieure : il justifie son opinion en notant que la décoration d'oves et de rais de cœur qui orne le rebord est tournée pointes en haut ; et il estime que la pièce appartenait bien à un candélabre,

1. Sous le pied droit du vainqueur se remarquent des traces que je crois être la marque d'une soudure ancienne. C'était déjà l'avis que Körte avait exprimé à Förster (*second article*, p. 50).

mais pas à celui sous lequel elle est placée au Musée : elle se présentait en réalité dans le sens contraire et formait le plateau supérieur d'un fût.

De fait le candélabre se suffit à lui-même et tient sur le sol sans le secours d'aucun accessoire : il est peu croyable qu'on l'ait surélevé sur cette soucoupe, placée à l'envers, et dont le fond plat se gonfle au centre en un ombilic, comme une patère. On pourrait tout juste objecter à Förster que, si l'on suppose que l'ὑπόστατον et le candélabre appartiennent à deux pièces différentes, on est en droit d'admettre que les lutteurs étaient eux aussi indépendants. Mais l'on ne saurait insister sur le fait que le bas du pied et la soucoupe s'adaptent avec une rigoureuse exactitude, ce qui peut être l'effet d'une simple coïncidence : l'accord des motifs décoratifs des deux parties ne surprendra pas non plus, car ils appartiennent tous deux au répertoire courant et leur rencontre peut fort bien être fortuite.

Je crois donc que Förster a pleinement raison et c'est uniquement parce qu'il est exposé sous le même numéro que j'ai mentionné ici l'ὑποστατον, pièce d'ailleurs fort insignifiante en elle-même.

Le candélabre est un morceau beaucoup plus important à tous égards. Il se compose d'une large base, sur laquelle se dresse un fût de forme compliquée : celui-ci s'évase au sommet en un calice évidé à l'intérieur : des ornements ciselés ou des reliefs appliqués montrent que l'objet était de prix et avait été travaillé avec un soin particulier.

La base, en forme de phiale retournée, est décorée sur les bords exactement de la même façon que la base de l'hydrie ci-dessus étudiée[1] : entre deux rangs de perles, des rais de cœur avec des fleurons.

Le fût est relié à cette base par un tore nu surmonté d'un plateau de faible diamètre, décoré sur sa face inférieure de stries, sur sa face supérieure de feuilles d'eau. Puis la tige s'étrangle, ce qui permet de saisir facilement l'objet ; elle est divisée en côtes et s'évase vers le haut pour aboutir à un renflement dont elle est séparée par une tresse, un quart de rond lisse et un rang de perles.

Ce renflement fournissait à l'artiste un champ convexe sur lequel il a détaché en demi-relief des figures et des ornements. Ce sont trois profils humains — visages imberbes dont j'hésite à dire s'ils sont masculins ou féminins — séparés respectivement les uns des autres par une corne d'abondance, un rameau, peut-être de laurier, encadré dans une manière de naïskos, enfin un disque plat sur lequel est incisée une sorte d'étoile à huit branches[2]. Dans le champ sont

1. Voir p. 58.
2. Plus qu'une étoile, ce serait plutôt un cercle avec huit cannelures.

gravés des pampres. Le dessin, par sa grossièreté qu'on peut croire voulue, tranche avec la décoration si fine des autres parties du candélabre. Les traits sont accentués : les visages sont caractérisés par la ligne extraordinairement fuyante du front et du nez, les pommettes sont rondes, les lèvres épaisses ; le menton, isolé des joues par une profonde ride, est très saillant. L'une des têtes porte un bonnet phrygien, les autres sont nues. La coiffure est étrange : un toupet surmonte le front, puis les cheveux ondulent sur les tempes, les oreilles et le long du cou jusque sur le bas de la nuque ; par derrière ils forment une énorme masse arrondie qui fait paraître le crâne anormalement développé. Les mèches, très fines, sont soigneusement peignées. Ces figures, dont deux présentent le profil gauche, la troisième le profil droit, font penser, par l'exagération presque caricaturale des traits, à des masques de théâtre. On n'admettra pas que l'artiste ait figuré sans intention ces profils sur le candélabre, ni que ceux-ci soient sans rapports avec les ornements qui les accompagnent : mais je dois avouer que je ne comprends pas le sens de ces motifs.

Le champ est limité en haut par un rang d'oves et un rang de perles. Puis un anneau sertit la tige, décoré de rosettes à huit feuilles et d'ornements végétaux. Enfin un tore en creux supporte le calice. La panse, limitée en haut par des rais de cœur entre deux rangs de perles, est lisse ; mais on a fixé sur elle, en appliques, deux figures identiques. Ce sont des masques barbus, traités de façon archaïsante : le visage plat et large, est encadré par une chevelure calamistrée : les mèches, en forme de bâtonnets s'étagent sur le front et sur les côtés ; la barbe en pointe est formée de petites boucles, les moustaches pointues se recourbent vers le haut ; le nez droit, les traits réguliers donnent à la tête une expression noble et sévère. La figure semble sortir d'une tige et est surmontée aussi d'un motif végétal.

Le travail est soigné mais, à cause du choix et de la disposition des motifs, et surtout du traitement des figures, il est difficile de dater ce candélabre avant l'époque romaine.

Les lutteurs, nus tous les deux, forment un groupe étroitement uni : tandis que l'un, debout et dans une attitude pleine d'aisance, terrasse sans effort son adversaire, celui-ci, qui touche déjà le sol du genou droit et de la main gauche, se tord dans la souffrance et l'effort.

Le vainqueur ne semble même pas gêné par l'instabilité de son attitude ; le pied droit posé sur la pointe comme dans une marche rapide, le pied gauche, qui ne touche le sol que du talon, crispé sur le pied de l'autre lutteur, il ne devrait garder son équilibre qu'à grand'peine et rouler à terre avec son adversaire.

Loin de là, il se tient aisément, le torse pivotant sur les hanches et légèrement penché, les deux bras pliés, le gauche pour tordre le poignet, le droit pour presser la tête du vaincu. Le mouvement si naturel du haut du corps qui, tournant autour des hanches, se présente de trois quarts à gauche alors que le bas est vu de trois quarts à droite, ne brise en rien les lignes harmonieuses du personnage.

De quelque côté qu'on l'examine, ce corps n'a rien qui heurte le moins du monde le regard. L'envisage-t-on de droite, la ligne du cou est directement prolongée par la fuite de l'épaule très tombante, par le flanc et la cuisse et le fléchissement très léger du mollet. A gauche l'opposition est plus brutale entre le mouvement des épaules, de droite à gauche, et celui de la croupe, de gauche à droite. Mais quelle aisance encore dans le geste des bras qui, pliés en avant, ont plus l'air de s'appuyer sur le corps de l'adversaire que de le violenter. De face, la torsion de la taille ne se remarque guère, car tout le bas du corps est caché par le vaincu. De dos enfin c'est la silhouette sautillante d'un danseur plutôt que d'un athlète qu'évoquent cette ligne souple et le mouvement du pied sur la pointe.

Cette souplesse n'exclut pas la fermeté : les proportions sont élancées ; si les épaules sont extraordinairement basses, les deltoïdes n'en sont pas moins vigoureux ; le dos, qui se cambre énergiquement, est d'un modelé d'autant plus animé que le sillon vertébral est arqué par la torsion du buste et que le grand dorsal se creuse d'étroites dépressions allongées. Les cuisses sont plates. La poitrine est musculeuse, les pectoraux s'arrondissent à leur attache avec les deltoïdes, les tétons pointent en avant. Le ventre est peu détaillé mais les plis inguinaux sont fortement marqués. Bien que les jumeaux et les biceps soient gonflés, les membres donnent un peu l'impression de gracilité.

Le corps paraîtrait plus vigoureux s'il était plus engagé dans l'action. Mais le lutteur manque de conviction, ce qu'il fait a l'air trop facile ; le seul geste qui paraisse correspondre à l'intensité que devrait avoir la lutte, c'est celui du pied gauche qui, de ses doigts contractés, presse le pied de l'adversaire.

Par son aspect impassible, le visage contribue beaucoup à donner cette impression de facilité qui se dégage de la figure. Portée par un cou lourd et puissant, la tête un peu penchée n'est pas bien expressive. Avec l'ovale distingué, avec ses traits réguliers — le front à peine bossué est prolongé par un nez très droit — la physionomie, malgré les yeux enfoncés dans l'ombre des orbites, ne respire pas la pensée. Même certains détails, le crâne plat, le menton lourd, la lèvre supérieure proéminente, la bouche entr'ouverte lui donnent un air non seulement peu intelligent mais à certains égards presque bestial. La chevelure

dégage les oreilles et tombe sur les tempes en petites nattes ; sur le haut du crâne, des boucles mousseuses sont disposées dans un désordre voulu ; tout autour de la tête, deux rangs — ou trois selon les endroits — de coques toutes rondes forment une sorte de couronne d'où jaillissent sur les côtés deux ailerons, et au-dessus du front, toute droite, une feuille de lotus.

C'est un contraste absolu que présente avec ce personnage le lutteur vaincu. Projeté sur le sol, il touche la terre par les pieds, la main gauche et le genou droit. Il est à l'entière merci de son adversaire qui, de la main gauche, lui retourne le bras droit en arrière, si complètement qu'on croirait entendre craquer les jointures ; le torse se trouve ainsi immobilisé dans une position d'autant plus cruelle que la cuisse gauche, paralysée par la jambe de l'autre, forme avec le reste du corps un angle extraordinaire : elle paraît tout à fait désarticulée et l'on comprend mal comment elle peut se plier à un mouvement aussi contraire à la nature. Rejetée en arrière et sur le côté par une simple pression de la main droite du vainqueur, la tête est elle aussi dans l'impossibilité de bouger et le visage exprime la plus insupportable souffrance.

Il va sans dire qu'une pose si anormale n'est pas sans donner au rendu anatomique un caractère assez singulier. La jambe gauche du vainqueur, enserrée entre la cuisse et le mollet du vaincu, dissimule au premier coup d'œil les particularités les plus étranges : si l'on regarde mieux, on voit que le bas du corps forme avec le torse un angle presque droit, et que la fesse gauche, rejetée en arrière, est à peu près sur la même ligne que le flanc droit. Le ventre est plié de telle sorte que le bas est tourné vers la gauche, le haut vers la droite : il en résulte que, sur le côté droit, c'est l'abdomen et non le flanc que le pli inguinal sépare de la cuisse. Le mouvement gonfle la poitrine. Dans le dos une série de creux et de bosses qui ne correspondent peut-être pas avec une rigoureuse exactitude au jeu des muscles donnent du moins l'impression d'un effort vigoureux.

La tête a beaucoup plus d'accent que celle du vainqueur. Sur un cou tendu où saille la pomme d'Adam, elle est rejetée en arrière dans un geste violent. Le modelé est animé : au-dessous de la dépression du sinus, le front se bombe en une grosse bosse que coupent, dans le prolongement du nez, deux sillons verticaux. Le nez est busqué et aplati, avec de larges narines, il est séparé des joues assez plates par un repli de chair qui entoure à demi les pommettes. La bouche est entr'ouverte ; dans les yeux profondément enfoncés un petit trou est ménagé où s'encastre, en argent, le point lumineux. Les oreilles sont dissimulées sous une chevelure abondante aux touffes hérissées, brutalement séparées les unes des autres, dures et d'aspect sauvage.

Entre les deux personnages, il n'y a point seulement la différence qui sépare un vainqueur et un vaincu : l'un avec sa coiffure désordonnée — celle même qu'on donne aux barbares et aux êtres inférieurs et monstrueux[1] — avec son visage où éclate la plus violente souffrance, avec son corps contourné et presque brisé représente l'humanité dans ce qu'elle a de moins civilisé, de plus bestial : l'autre, chez lequel aucun désordre ne trahit un effort, qui accomplit une action pénible sans que les traits de son visage perdent de leur impassibilité ni les lignes du corps de leur harmonie, c'est celui qui, aux yeux des Grecs, représente le modèle idéal, fait à leur propre image telle qu'ils la désiraient, c'est le dieu jeune, intelligent et fort, c'est Hermès.

On n'a guère discuté sur l'identité même du dieu. Seul à ma connaissance, M. Joubin avait préféré, non sans hésitations[2], interpréter cette figure comme celle d'Héraklès. Bien que le héros porte lui aussi, en une occasion[3], la feuille de lotus érigée sur le front, bien que dans d'autres groupes analogues, le lutteur victorieux soit sans conteste un Héraklès barbu, il ne saurait ici y avoir de doute. Le type physique est celui d'Hermès, tel que nous le connaissons par la grande sculpture : le corps bien dessiné, sans emphase dans la vigueur, et surtout le visage à l'expression décidée, au regard brillant. Les ailerons courts plantés horizontalement sur les tempes n'auraient pas dû permettre l'hésitation sur la nature de la figure et constituent à eux seuls un argument décisif en faveur d'Hermès.

Il ne faut pas non plus perdre de vue qu'Hermès est le premier maître de la palestre, qu'il est un des inventeurs de l'agonistique et qu'autant sinon plus qu'à la vigueur de ses muscles, il doit ses victoires à la finesse de sa tactique[4].

En s'appuyant uniquement sur des raisons tirées du style, Förster estimait que ce groupe devait remonter à l'époque hellénistique et précéder les représentations analogues où sont figurés soit Héraklès et Antée, soit des lutteurs anonymes[5]. Or le motif ici choisi est un épisode du pancrace, genre de lutte où, comme on sait, tous les moyens sont permis qui permettent de venir à bout de l'adversaire ; et c'est à un procédé empruntant moins à la force qu'à la ruse qu'a eu recours le plus avisé des combattants[6]. Ne doit-on pas croire qu'Hermès lui-même était considéré comme l'inventeur de ce « coup » merveilleux grâce

1. Voir à ce sujet Déonna, *Rev. archéol.*, 1910, I, p. 342-343.
2. Joubin, *loc. laud.*
3. Voir le second article de Förster, où la question est longuement discutée.
4. Eitrem, *P.-W. Realenc.*, s.v. *Hermès*, col. 786.
5. S. Reinach, *Rép. stat.*, II, 234, 2 et 538, 5 ; III, 155, 10 ; *Brit. Mus. Catal. of bronzes*, 853 (pl. XXVII).
6. Schröder, *Der Sport im Altertum*, p. 127-128 (voir pl. XCIV). Le procédé employé par Hermès fait penser au jiu-jiutsu.

auquel, sans effort, on pouvait, par quelques gestes très simples, terrasser son partenaire et le réduire à l'impuissance ? Et n'est-ce pas là une raison suffisante pour considérer que l'original représentait bien une victoire d'Hermès et non de quelqu'autre ?

La feuille de lotus a été l'objet de controverses d'autant plus nombreuses qu'elle figure sur d'autres représentations du dieu. Furtwängler[1] et d'autres archéologues l'avaient prise pour une plume et l'avaient comparée à celles qui surmontent la tête des muses. Au cours d'une véritable enquête à laquelle il se livrait à propos du groupe d'Antioche, Förster établissait[2] que cet objet pointu et qui se creusait en une nervure centrale était une feuille de lotus. A la même conclusion arrivait M. Perdrizet[3] : c'était un ornement emprunté à Anubis ; l'art alexandrin en garnissait volontiers la tête de certaines divinités helléniques, parmi lesquelles Hermès vient au premier rang.

Les savants qui se sont occupés du bronze d'Antioche ont signalé les autres groupes avec lesquels la comparaison s'imposait. Les plus voisins sont au Louvre, à Florence, au British Museum[4] : ce dernier fort curieux parce que les personnages ont un type égyptien très marqué ; d'autres reproduisent le même schéma en introduisant de légères variantes.

Entre tous, celui dont la signification est la plus malaisée à saisir est sans doute celui d'Antioche : car dans les autres groupes ou bien c'est la scène elle-même qui a intéressé l'artiste, et nul ne songe à s'enquérir de la personnalité des lutteurs quelconques qui sont figurés là et qu'aucun attribut ne désigne avec précision ; ou bien l'un des combattants au moins est aisément reconnaissable et si, par exemple, le vainqueur est sans doute possible Héraklès, on n'hésitera pas à voir dans le vaincu Antée. Dans le groupe d'Antioche l'un des lutteurs est identifié, Hermès : mais parmi les adversaires que la légende lui prête, il n'est guère qu'Argos que le dieu ait pu défaire ainsi dans un corps à corps : or, on l'a déjà noté[5], l'aspect physique du vaincu ne ressemble guère à celui du gardien aux cent yeux.

On pensera donc plutôt à un épisode de la Gigantomachie où Hermès joua son rôle aux côtés des autres Olympiens ; à moins que, comme me l'a suggéré

1. FURTWÄNGLER, *Bonner Jahrb.*, CIII, p. 6 ; CVII, p. 45 ; CVIII-CIX, p. 240 ; CXIV-CXV, p. 192.

2. FÖRSTER, *Jahrb. d. arch. Inst.*, XVI (1901), p. 39 sqq. Il précise même le genre auquel appartient la feuille, d'après l'avis des botanistes.

3. PERDRIZET, *Bronzes Fouquet*, p. 27 sqq., et *Rev. archéol.*, 1903, I, p. 392 sqq.

4. Voir p. 93, n. 5 ; d'un type légèrement différent sont S. REINACH, *Rép. stat.*, III, 249, 1-5, et IV 137, 1, 3, 4.

5. Förster dans son premier article.

M. Ch. Picard, il ne faille songer à ces interventions divines qui arrêtèrent à plusieurs reprises l'élan des invasions barbares. On citerait dans le même ordre d'idées le groupe de Délos, signé d'Agasias d'Éphèse, un relief de Stamboul figurant Héraklès terrassant un Galate et d'autres pièces encore qui toutes rappellent les victoires qu'ont remportées des immortels sur de simples humains[1]. Il semble qu'on se perdrait en conjectures vaines à vouloir chercher l'épisode précis auquel la scène fait allusion, car le vaincu ne montre aucun caractère qui permette d'identifier ni sa race ni même sa nature : il n'a point d'armes qui indiquent sa nationalité, point d'attribut qui nous apprenne s'il appartient ou non à l'humanité.

Le lieu de provenance ne donne aucune indication sur ce point. Et l'on ne sait où a été créé le prototype. On pourrait à certains indices le rattacher à l'école d'Alexandrie. M. Perdrizet a établi en effet que la feuille de lotus, dont s'orne le front du dieu, feuille d'une plante proprement égyptienne, est empruntée à Hermanubis[2], lequel doit à la fois, comme son nom l'indique, aux panthéons grec et égyptien : c'est un attribut fréquent des divinités égyptiennes, mais étranger à l'imagerie purement hellénique. D'autre part, parmi les groupes analogues à celui d'Antioche et qui tous ont été recueillis dans des régions influencées par l'Égypte, il en est un — je l'ai signalé plus haut, — qui représente deux lutteurs égyptiens, aux traits bien caractérisés[3]. Faut-il de ces indices déduire que le type a été créé à Alexandrie, ou penser au contraire qu'importé en Égypte, il y a acquis droit de cité ?

On se demandera d'abord à quoi pouvait répondre, pour des Égyptiens — qui n'étaient ni des athlètes, ni même des sportifs, et qui ne devaient pas pratiquer bien volontiers le pancrace — cette lutte d'un dieu d'apparence hellénique contre un barbare dont le type n'a rien d'asiatique ni d'africain. La vallée du Nil n'a pas connu de gigantomachie et Anubis, le dieu-chacal, n'a point triomphé comme pugiliste.

Le style du morceau d'autre part n'a rien qui le rattache particulièrement à ce que nous connaissons de la production alexandrine. Hermès a un type classique dont on trouverait le modèle en Grèce au IVe siècle. Le corps trapu, les épaules tombantes sont déjà notables dans une statue d'Héraklès remontant à cette époque[4] ; le visage n'est pas sans analogie avec celui de l'éphèbe d'Anticythères ; on sent aussi l'influence de Scopas dans la façon dont s'entr'ouvre

1. Les monuments ici cités sont rassemblés par Ch. Picard, *Bull. Corr. hell.*, LVI (1932), p. 491 sqq.
2. Perdrizet, *loc. laud.*
3. *Brit. Mus. Catal. of bronzes*, 853.
4. Bulle, *Schöne Mensche*, pl. 57.

la bouche. Quant au vaincu, par la violence de la pose et l'intensité de l'expression, il s'apparente à certaines figures pergaméniennes. Et doit-on attacher tant d'importance à la feuille de lotus ? Quelle que soit sa signification — insigne de victoire, dit Förster[1] d'après Héliodore[2], symbole funéraire pense Eitrem[3] — elle se rencontre ailleurs qu'en Égypte. Rien ne prouve d'ailleurs qu'elle existât dans le prototype, peut-être est-ce un artiste syrien qui ajouta cet attribut à la tête du dieu. Ce serait d'autant moins surprenant que le groupe frappe surtout par son caractère éclectique.

Dès lors n'est-on pas en droit de supposer que le lieu d'origine est celui qui a fourni au groupe l'élément le plus marquant ? Plus que le dieu, dont l'attitude et l'expression, avec toute leur distinction, n'échappent pas à une certaine banalité, le vaincu présente à tous égards un aspect original. J'ai déjà à son propos écrit le nom de Pergame : or qu'il s'agisse d'une gigantomachie ou de l'écrasement d'un mortel par une divinité, c'est bien à Pergame qu'on serait tenté de rechercher l'origine du motif.

Une fois créé, le thème devait avoir du succès, comme le prouve sa diffusion lointaine et les altérations qu'il a subies, la personnalité des lutteurs étant variable. On ne saurait donc s'étonner si le vainqueur n'a rien que de classique, ne porte aucune trace du style pergaménien : chacun pouvait adopter le style à son gré.

Œuvre aisée et non sans mérite — malgré certains jugements à mon sens trop sévères[4], — le groupe d'Antioche n'est pas facile à dater de façon sûre. MM. Joubin et Körte le considèrent comme de travail romain ; Förster le fait remonter à l'époque hellénistique. Les premiers ont, je crois, raison : si l'on admet que les lutteurs et le candélabre faisaient partie du même ensemble, la réponse n'est guère douteuse : il ne faut pas hésiter à placer l'œuvre dans les environs de l'ère chrétienne ; mais si même on isole le groupe, il est difficile d'attribuer à l'époque hellénistique un éclectisme aussi prononcé. Je ne vois cependant pas qu'il soit nécessaire de le faire descendre jusqu'à l'époque des Antonins, comme le propose M. Joubin. Ni dans la décoration du candélabre ni dans le travail du groupe, il n'est rien qui ne puisse être placé dès le début de l'époque romaine.

1. Förster, dans son second article, p. 49.
2. Héliodore, *Aith.*, IX, 22, X, 3.
3. Eitrem, *loc. laud.*
4. Celui de Körte, cité par Förster, dans son second article, p. 52, et celui de M. Joubin, *Rev. archéol.*, *loc. laud.*

ENFANT A L'OISEAU

(Planches XXIX-XXX)

Bibliographie : Joubin, *Catal. des bronzes*, p. 4, n° 6 ; et *Rev. archeol.*, 1899, II, p. 206-207, pl. XIX.

La pièce provient de Séleucie de Syrie, aujourd'hui Selefke. Elle est exposée au Musée depuis 1897 sous le n° 1214[1].

La statuette, dont la hauteur totale est de 0^m,78, était faite de sept morceaux, dont l'un, la tête de l'oiseau, est perdu. Les autres ont été rajustés, assez mal d'ailleurs, sur une armature enrobée de plâtre. Ce sont : la tête et le cou de l'enfant ; le torse avec les épaules et le haut des cuisses : le bras et la main droite ; le bras et la main gauche avec le corps de l'oiseau ; chacune des jambes avec le pied.

La jambe droite est cassée en deux morceaux qui se rajustent en partie : celui du bas est fendu et le talon manque. Une cassure s'est produite sur le bas de la cuisse gauche près du raccord. La paroi est percée accidentellement un peu au-dessous de l'aine gauche, sur le dos de la main gauche, au coude droit ; ailleurs elle porte la trace de chocs, sur le mollet gauche et sur le haut du dos notamment.

Les parois, là où l'on peut les observer, ont une épaisseur fort variable, 1 à 2 millimètres seulement au raccord des cuisses et des bras, 2 millimètres au cou de l'oiseau, 4 millimètres au sommet de la tête, 7 millimètres aux paupières. A la cheville droite, la paroi est d'une extrême minceur, et c'est cette minceur même qui a sans doute provoqué la cassure.

1. La statue est exposée au milieu de la salle 27. D'après M. Joubin, elle a été trouvée au village de Seraï Mahalle (vilayet d'Adana) ; l'inventaire du Musée indique qu'elle a été découverte à Selefkieh, la lettre d'expédition du Ministère de l'Instruction publique porte la date du 19 juillet 1897.

Les raccords présentent tous le même aspect : la paroi s'amincit brusquement selon une ligne régulière qui diminue de moitié son épaisseur. Si l'une des pièces seule présentait cet aspect, on penserait qu'elle s'encastrait dans celle qui lui fait face comme un couvercle sur la rainure d'une boîte ; mais les deux pièces qui se correspondent sont travaillées de façon identique : donc les joints une fois soudés devaient être dissimulés.

Le burin a repris certains détails, la chevelure, les articulations, le plumage de l'oiseau. Les parties non visibles ne sont pas travaillées. La face interne des bras, près de l'aisselle a sans doute toujours été percée du trou qu'on aperçoit aujourd'hui à cette place. Quant à l'oiseau, il ne faut pas le regarder d'en bas : au lieu de la courbe du ventre on verrait un plan sur lequel les pattes ne sont pas même indiquées : à droite, là où devrait se trouver l'aile, le flanc moule étroitement le corps de l'enfant.

Dans les orbites, aujourd'hui vides, prenaient place sans aucun doute des yeux d'une matière différente : ceux-ci étaient fixés en arrière par de minces feuilles de bronze dont subsiste un morceau dans l'orbite gauche. Au sommet de la tête un trou a été ménagé, long de 4^{cm},5, large de 3 centimètres : ses parois sont taillées en biseau : il était sans doute destiné à recevoir une pièce sur laquelle était ciselée une touffe de cheveux.

La patine est d'un vert grisâtre tournant au noir en différents points, sur les bras et les mains, sur la chevelure et sur le ventre de l'oiseau. Des taches blanches, des concrétions sans doute, enlaidissent le visage.

L'enfant est figuré debout et nu : le poids du corps repose sur la jambe gauche tendue, la droite est légèrement avancée ; le torse pivote sur la gauche, amorçant un mouvement que le buste et la tête accentuent ; le bras gauche est plié et la main presse avec assez de naturel un oiseau contre le bas de la poitrine : le bras droit, plié en avant, la main ouverte, semble scander le rythme de la parole dans un geste qui n'a rien de puéril ; la tête est baissée.

On connaît par d'autres exemplaires l'image de cet enfant qui serre contre lui un oiseau : c'est un type qui se rencontre en général dans les sanctuaires d'Asklépios[1], à Épidaure et à Thespies notamment, preuve évidente qu'on ne doit pas voir là un simple sujet de genre. Les variantes sont peu nombreuses : il arrive que la jambe d'appui soit la droite, parfois un manteau jeté sur l'épaule s'enroule autour du poignet et sert de coussin à l'oiseau, enfin, dans les cas

1. Svoronos, Ἐφημ. ἀρχαιολ., 1917, p. 78 sqq. ; De Ridder, *Bull. Corr. hell.*, XLVI (1922), p. 225 sqq.

trop rares où le bras droit est conservé, le geste est généralement plus puéril et plus explicable : sur l'exemplaire du British Museum, la main droite joue avec le bec du volatile et l'on évite ainsi une attitude qui semble convenir mieux à un orateur qu'à un enfant aussi jeune.

Car c'est presque un bébé encore et l'artiste s'est appliqué à rendre les formes molles et lourdes du premier âge. Il faut avouer qu'il n'y a pas mal réussi. Les proportions sont enfantines. La tête haute de $0^{m},18$ est contenue 4,3 fois dans l'ensemble, ce qui, si l'on devait attribuer au sculpteur un souci d'exactitude presque médical, signifierait que le modèle n'avait pas encore atteint sa deuxième année[1] ; le rapport des jambes au corps confirmerait cette impression. D'autre part les épaules sont plus étroites que les hanches, ce qui se remarque d'autant plus aisément que celles-ci sont seules à briser la ligne trop droite des flancs.

D'autres traits encore sont caractéristiques : les épaules dodues, la poitrine à la fois épaisse et plate, le ventre ballonné des tout petits. Enfin il est presque impossible d'isoler chacun des « morceaux », comme sur un corps viril où chaque partie est séparée de celles qui l'entourent ; on ne trouvera même pas ici, comme on pourrait s'y attendre, ces bourrelets que forme au moindre geste la chair trop tendre du bébé ; et le regard passe insensiblement de la nuque au dos, du ventre aux cuisses. Rien ne marque le creux qui, même chez les nouveau-nés, signale l'aine, non plus qu'aucune ride ne souligne le pli du bras.

C'est que, malgré l'effort de l'artiste qui a créé le type ici reproduit, tout dans cette figure n'est pas de nature à donner une image exacte de la prime enfance. J'ai déjà marqué ce que l'attitude avait de viril : la tête non plus n'est pas très puérile. On constate d'abord que le crâne est plus anguleux qu'on ne l'attendrait chez un enfant si jeune : la nuque paraît plate et le front ne s'incurve pas assez. Ailleurs certes les rondeurs ne sont pas ménagées et les joues sont pleines à souhait. Mais les traits du visage sont trop accentués ; la ligne des sourcils est trop nette, les yeux aussi ont des contours trop précis, la naissance du nez est presque aussi haut placée que chez un adulte, dès la limite du front ; la bouche avec un sillon nasolabial profondément creusé est elle aussi fermement dessinée. Le menton en galoche n'a rien de l'amusante imprécision qu'il devrait avoir en réalité. En somme — et c'est sensible aussi dans le dessin des oreilles — l'auteur ne s'est pas rendu compte de ce qu'avait de flou, d'insuffisamment formé le visage d'un bébé. Il s'est contenté d'arrondir quelque peu des traits qu'il pouvait copier sur un modèle adulte.

1. Bulle, *Schöne Mensche* (texte), p. 411 sqq.

Ce n'est pas là la seule critique qu'on puisse adresser au bronze de Stamboul et il apparaît à première vue que celui-ci ne nous donne qu'une idée lointaine de l'original tel qu'on le devine. On est tenté d'attribuer à une excessive indulgence le jugement favorable que M. Joubin portait sur cette statuette. Si l'artisan à la suite sans nul doute de celui qui avait créé le type, s'est efforcé de reproduire les rondeurs d'un corps enfantin, il n'a pas réussi à donner la vie à son œuvre. On ne peut à aucun moment — pour reprendre une hyperbole chère à l'antiquité — avoir l'illusion que le sang coule sous ce qui reste obstinément une paroi de bronze.

La façon dont les cuisses sont soudées l'une à l'autre dans leur partie supérieure donne à la pose des jambes une grande raideur. Celles-ci sont épaisses au point de paraître monstrueuses, et seul un accident survenu au mollet amincit quelque peu la cheville droite. Les bras sont grêles et mous, la main droite, terminée par des doigts minces et pointus, est sans modelé. Il y a dans les formes une curieuse combinaison de lourdeur et de sécheresse. Produit typique de ce qu'on appelle l'art industriel, la statuette n'a été travaillée que dans les parties exposées au regard de tous. J'ai déjà signalé qu'un trou béait sous l'aisselle et que l'oiseau n'avait de forme que d'un côté. Et le bronzier n'a aucunement essayé, pour donner plus de caractère à son œuvre, d'observer directement un modèle au lieu de copier, avec plus ou moins de fidélité, une statue qu'il ne connaissait peut-être que par de mauvaises répliques.

Car l'original, évidemment fort célèbre, a connu une grande diffusion. L'exemplaire de Leyde, qui porte gravée sur la cuisse une inscription étrusque[1], celui du British Museum[2] ne paraissent pas d'un art beaucoup plus fin que celui de Stamboul. Mais si mutilées qu'elles soient, les statuettes trouvées dans le sanctuaire de Thespies sont pour nous des garants que le prototype était exempt de la plupart des défauts qui nous choquent ici. L'attitude n'était guère plus puérile et l'adjonction, parfois, d'une draperie jetée sur l'épaule[3] ajoutait encore à l'analogie que présente la pose avec celle des statues honorifiques. Mais le corps paraît beaucoup plus souple ; l'artiste avait su, peut-on croire, rendre l'impression des formes puériles tout en évitant la mollesse et la sécheresse. Enfin la tête trouvée à Thespies[4] semble beaucoup plus enfantine que celle de Séleucie : les traits sont moins accentués, l'expression moins tendue

1. Martha, *Art étrusque*, p. 508 ; Micali, *Monum. per servire...*, pl. XLIII.
2. Clarac, 876 : 2228 *c*.
3. De Ridder, *loc. laud.*, p. 226-227, nos 14 et 15.
4. *Ibidem*, p. 237, no 32.

et moins factice ; la chevelure aussi est plus simple et le sculpteur ne s'est pas perdu dans des minuties qui accaparent l'attention du spectateur.

Les différentes répliques que nous connaissons de l'original placent dans les bras de l'enfant un palmipède : on peut en plusieurs circonstances discuter pour savoir s'il s'agit d'une oie, d'un canard ou d'un cygne, car ces oiseaux diffèrent entre eux par des détails que l'usure ou les mutilations de la statue ne rendent pas toujours perceptibles. Il faut noter cependant que parfois le sculpteur n'a point figuré d'attribut[1].

Ce n'est pas le lieu, ici, de rappeler ce qui a été dit[2] sur ces petits enfants figurés avec une oie ou un cygne ni de discuter si ce sont ou non des images de Ianiskos. Il est constant qu'ils sont liés au culte d'Asklepios ; leur geste a donc selon toute vraisemblance une portée symbolique et leur signification est toute différente de celle qu'ont, sur les stèles funéraires, les enfants jouant avec un oiseau.

Moins encore que sur le sens de la figure, cette statue n'appelle un commentaire sur le prototype dont elle dérive. Que ce prototype remonte au IVe siècle, époque où l'enfance s'introduit dans l'art, c'est ce que la comparaison entre les meilleures répliques et les œuvres sûrement identifiées — les *putti* de l'Eiréné de Céphisodote, de l'Hermès praxitélien — permet de croire assuré. Mais de cet original, le bronze de Séleucie, œuvre d'un artisan provincial et de peu de mérite, ne peut donner qu'un lointain reflet. Son principal intérêt est de nous laisser présumer que cette ville possédait un sanctuaire d'Asklépios et de nous montrer que, jusqu'à l'époque romaine, en Cilicie, se conservait le souvenir du modèle créé trois ou quatre siècles auparavant dans une province grecque[3].

1. *Ibidem*, p. 228, nos 18 et 19.
2. Svoronos, *loc. laud.*
3. L'original n'a pas eu cependant la même diffusion, la même célébrité, ni peut-être les mêmes mérites que l'enfant étranglant une oie de Boethos.

HADRIEN

(Planches XXXI à XXXVII)

Bibliographie : Aziz Ogan, *Arch. Anzeiger*, XLIX (1934), p. 411-416 (fig. 1 et 2).

La statue, cataloguée sous le n° 5311[1] a été trouvée en 1932. « Elle provient de Kadırlı dans le gouvernement d'Adana. On l'a découverte en établissant une canalisation à 2 mètres de profondeur, près de la maison de Bay Hadji Mudazade Hüsnü. Les recherches entreprises alentour n'ont rien donné d'intéressant. La statue qui était brisée en trente ou quarante morceaux a été reconstituée dans les ateliers du Musée par les soins du professeur Ihsan bey[2] ».

Grâce à la restauration, faite avec beaucoup de talent, c'est une statue pour ainsi dire complète que nous avons sous les yeux, monument précieux à ajouter à la liste trop courte des grands bronzes d'époque romaine. Aucune pièce importante ne manquait, à l'exception du médaillon qui décorait le diadème et de l'attribut tenu dans la main droite. Il a suffi de boucher çà et là quelques trous, de compléter quelques détails — dans la chevelure notamment, — de faire quelques raccords. Point n'est besoin d'énumérer une à une ces réparations qui toutes ont un caractère d'indiscutable certitude.

En quelques points où la paroi est restée percée, on constate que le bronze est d'une coulée très fine (2 à 5 millimètres d'épaisseur) et c'est une des raisons sans doute pour laquelle la statue s'est brisée en tant de morceaux. L'autre raison, c'est qu'elle était composée d'un grand nombre de pièces travaillées séparément et assemblées. Les réparations, les replâtrages rendent malaisé de les dénombrer toutes ici. Voici cependant l'essentiel : la tête et le cou, les membres

1. La statue est exposée au milieu de la salle 29.
2. Aziz Ogan, *Arch. Anzeiger*, XLIX (1934), p. 415.

à partir de l'endroit où ils sont nus ont été fondus séparément ; non toujours d'un seul bloc d'ailleurs puisque le bout des pieds par exemple ou la calotte cranienne forment eux aussi des pièces détachées. Le corps lui-même, c'est-à-dire la partie vêtue, est fait de trois tronçons superposés : ceux-ci adhèrent l'un à l'autre selon des sections toutes droites visibles même sur la photographie (pl. XXXIV), peu au-dessus des hanches et à mi-cuisse. Enfin le pan de l'himation jeté sur l'épaule et les plis qui tombent le long des jambes sont eux aussi indépendants.

Le burin a été employé là où il l'est d'ordinaire, dans le dessin des détails, des boucles de la chevelure et de la barbe, des poils de la moustache et des sourcils, des ongles, des feuilles de laurier et aussi pour creuser le point lumineux de l'œil.

Dans ce qui nous est conservé, aucune matière étrangère au bronze n'a été utilisée. La patine est d'un vert clair assez vif.

La statue mesure au total 2^{m},05 : la tête a 0^{m},29.

L'empereur est figuré debout. Il porte non la cuirasse comme dans d'autres représentations[1], mais un vêtement civil. L'artiste a, de toute évidence, voulu donner au modèle une attitude imposante : il l'a solidement campé : les pieds reposent de toute la plante sur le sol ; la jambe gauche légèrement pliée, s'écarte sur le côté et en avant, l'autre est toute droite. Le rythme du torse est opposé à celui du bas du corps ; le bras droit, baissé, est à demi plié vers l'avant, entraînant le buste dans un mouvement qui efface l'épaule gauche ; la main gauche, dans un geste assez neutre retient sur le ventre les plis tombants de la draperie. La tête est tournée quelque peu dans la direction vers laquelle se tend le bras droit.

Le vêtement se compose de deux pièces : une tunique à manches courtes, découvrant largement la gorge, et cousue sur l'épaule et le long du bras ; un himation qui, jeté sur l'épaule gauche, tourne autour de la hanche droite et, retenu sur le ventre par la main gauche, couvre tout le bas du corps jusqu'aux mollets : ce manteau est fait d'un tissu quadrillé, dont chaque coin est orné d'un pompon et d'un gland. Les pieds sont chaussés de fortes sandales. Un diadème couronne la tête.

Ce dernier détail ne laisse guère douter que la statue soit celle d'un

1. Bernoulli, *Die Bildnisse der röm. Kaiser*, II, p. 108, énumère, seulement dans la première section de son catalogue (celle des statues en pied), neuf effigies d'Hadrien portant la cuirasse.

empereur[1]. En effet, le diadème, noué derrière le crâne par un cordonnet dont les extrémités jouent sur la nuque, mais ne pendent pas jusque sur les épaules, est entièrement décoré de feuilles de laurier : indiquées en faible relief sur le bandeau qui forme le bas de l'insigne, elles se détachent dans le haut plus librement et se hérissent en pointes parmi les boucles. Une cavité, de 3 centimètres de côté environ, prouve qu'en son milieu, juste au-dessus du front, le diadème était orné d'un médaillon, peut-être en une matière différente[2]. Or cette double couronne de laurier est l'apanage des empereurs : on la voit sur la tête de la plupart d'entre eux[3] et, au moins sous cette forme, elle ne se rencontre pas, semble-t-il, sur la tête de simples particuliers[4].

Dans cette statue Bay Aziz Ogan propose de reconnaître la figure d'Antonin le Pieux[5]. J'y verrais plus volontiers celle d'Hadrien. On sait que les deux empereurs se ressemblaient et que les archéologues ont parfois été embarrassés d'attribuer à l'un plutôt qu'à l'autre certaines effigies que ne distinguait par ailleurs aucun détail caractéristique[6].

Les proportions du corps à elles seules ne permettraient point de trancher la question : Hadrien et Antonin sont tous deux grands et majestueux[7], et l'on peut supposer que les sculpteurs étaient tentés d'exagérer ce que leur carrure avait d'imposant ; Aurelius Victor[8] précise cependant que le second avait les membres minces : et l'on remarque en effet, lorsqu'on examine les quelques statues complètes qui nous sont parvenues de ces souverains qu'Hadrien paraît plus massif, moins élancé que son successeur. Nuance trop subtile, trop variable surtout, pour servir de critère dans une discussion.

L'examen du costume ne fournira pas non plus d'argument utile dans le débat. Lorsqu'il n'est pas figuré nu ou en tenue militaire, Antonin porte de préférence la toge, mais il lui arrive aussi d'adopter les modes grecques[9]. Hadrien,

1. Aziz Ogan, *loc. laud.*, suggère cependant qu'il pourrait s'agir d'un prince local.

2. Le diadème qui couronne une statue d'Hadrien au Musée de Stamboul (Mendel, *Catal. des sculpt.*, n° 585) porte lui aussi un médaillon. M. Mendel émet l'hypothèse que ce médaillon figurait un camée. Rien n'empêche de croire que, sur le bronze récemment acquis, un véritable camée s'insérait en effet dans la cavité réservée au milieu de la couronne.

3. Il suffit pour s'en assurer de jeter un coup d'œil sur Bernoulli, *loc. laud.*, aux planches reproduisant les monnaies. On trouvera sur la tête de la plupart des empereurs un diadème pareil à celui que porte la nouvelle statue d'Hadrien.

4. La statue de Stamboul (Mendel, *Catal. des sculpt.*, n° 582) que l'on avait d'abord prise pour une effigie d'Hadrien et qui est en réalité celle d'un prêtre du culte impérial, porte un diadème différent.

5. Avec sa courtoisie et son amabilité habituelles, Bay Aziz Ogan a bien voulu me faire savoir qu'il maintenait son point de vue.

6. Bernoulli, *loc. laud.*, p. 148.

7. Bernoulli, *loc. laud.*, p. 105 et 139.

8. *Epit. Cap.*, 15.

9. Bernoulli, *loc. laud.*, p. 150.

lui, a été représenté plusieurs fois vêtu à l'hellène[1]. De ces constatations il est donc impossible de tirer une conclusion.

C'est l'étude du visage qui, comme il est naturel, apportera à la discussion les seuls arguments précis. Il est surmonté d'une chevelure qui donne à la figure son caractère le plus frappant, chevelure drue, aux touffes épaisses et désordonnées, qui dégage largement les oreilles, mais couvre les tempes et s'arrondit assez bas autour du front en une masse épaisse de mèches tordues dans tous les sens. On dirait que les cheveux se redressent avec d'autant plus de violence qu'ils ont été comprimés par le diadème. A peine plus courts par derrière, et tout aussi désordonnés, ils laissent libres la nuque et le cou massifs et bien en chair. Cette abondance et cette fantaisie semblent, surtout poussées à un tel degré, être moins la marque d'un personnage que d'une époque : elles correspondent sans nul doute à une mode, car on les retrouve dans la plupart des portraits de cette période. La coiffure d'Antinoüs, celles du cosmète inconnu, du soi-disant Christ, du Romain inconnu[2] présentent les mêmes caractères. Parmi les portraits que nous possédons d'Hadrien, celui d'Athènes[3] est avec le buste d'Hadrien au Caire[4] le seul à montrer une chevelure aussi exubérante ; sur les autres exemplaires elle est aussi fournie mais plus sagement disposée que sur le bronze de Stamboul. De même les effigies d'Antonin, tout en se signalant elles aussi par la richesse de la coiffure n'atteignent pas la surabondance que l'artiste a ici prêtée à celle de son modèle.

En comparaison d'une telle luxuriance, on trouvera un peu pauvres les mèches drues, mais courtes de la barbe : celle-ci passe devant les oreilles, couvre le bas des joues et suit étroitement la ligne du maxillaire. Comme sur la tête, mais plus régulières et plus petites, les boucles, séparées profondément les unes des autres, sont divisées en minces filets, se tordent à droite et à gauche et s'amincissent vers le bas. Par devant, le menton est entièrement dégagé : une étroite mouche, ciselée au burin, ne cache pas la fossette qui se creuse sous la bouche. Une moustache peu fournie, qui laisse à nu le sillon nasolabial, dessine étroitement la lèvre supérieure et retombe le long des commissures.

1. Bernoulli, *loc. laud.*, p. 123, cite avec beaucoup de réserves, trois statues d'Hadrien ainsi vêtu ; si l'une d'elles avait en effet été considérée à tort comme un portrait de cet empereur, les deux autres ne justifient pas tant de scepticisme.

2. Tous ces exemples sont pris dans Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, p. 250 sqq., 259, 261, 263. Peut-être Miss Strong, *La Scultura romana*, p. 390, date-t-elle un peu tard le soi-disant Christ (cf. Ch. Picard, *Sculpt. ant.*, II, 111), mais de toute façon, ce goût pour les chevelures abondantes et désordonnées n'a pas été éphémère : on le retrouve aussi bien sous le principat d'Hadrien que dans la période antonine.

3. Hekler, *loc. laud.*, p. 258 *a* ; et Kavvadias, *Catal.*, 205 ; Stais, *Guide*, 219.

4. P. Graindor, *Bustes de l'Égypte romaine*, p. 50, n° 11.

Moustache et barbe sont si maigres qu'elles soulignent plus qu'elles ne dissimulent les lignes du visage. Or c'est là une particularité qu'on remarque dans tous les portraits d'Hadrien. Et ce contraste entre l'abondance de la chevelure et la sécheresse de la barbe est un des caractères qui distinguent le mieux la physionomie de cet empereur. Rien de pareil chez Antonin dont le menton, les joues, la lèvre supérieure disparaissent sous les mèches largement traitées d'une barbe bien fournie[1].

Aussi chez Hadrien, la structure de la figure apparaît beaucoup plus nettement. On le constate aussi bien sur la statue de Stamboul que sur d'autres exemplaires à première vue très différents : la tête est piriforme. N'était la chevelure dont la masse fait paraître le haut de la tête plus large que le bas, on s'apercevrait plus facilement que depuis les tempes, assez étroites jusqu'au bas des joues, le visage s'épaissit progressivement : effet qui apparaît avec bien plus de netteté sur d'autres exemplaires, le buste du Vatican[2] par exemple, dont la coiffure moins abondante et mieux peignée ne détruit pas l'équilibre de l'ensemble. Antonin au contraire a un visage allongé[3] et dont la largeur est à peu près constante.

L'expression — et c'est elle surtout qui distingue Hadrien de son successeur, homme doux et affable — est peu agréable[4] ; l'air semble ici à la fois renfrogné et boudeur, les traits, accentués, ne sont pas exempts de méchanceté. Le front bas, écrasé sous les boucles qui le plongent en partie dans l'ombre, est sillonné d'une ride qui marque la dépression du sinus, et de deux plis verticaux. Sous des sourcils proéminents, qui ont été minutieusement travaillés au burin, l'œil est allongé en amande : la pupille — un cercle tracé au compas à l'intérieur duquel se creuse une lunule[5] — jette sur la droite un regard vif et sévère. Plus bas que la paupière inférieure, la peau molle et fatiguée se gonfle, détail typique de la physionomie d'Hadrien[6] : les tempes et les joues, toutes plates, le nez busqué et volontaire n'en paraissent que d'un dessin plus précis et plus sec. Il y a une incontestable dureté dans le pli qui limite en bas les pommettes, dans la bouche aux lèvres trop fines dont les coins s'abaissent en une moue dégoûtée.

1. Bernoulli, *loc. laud.*, p. 143, n° 36, pl. XLVI.
2. Hekler, *loc. laud.*, p. 248 *b*.
3. Bernoulli, *loc. laud.*, p. 118.
4. C'est le terme qui vient naturellement sous la plume lorsqu'on décrit un portrait d'Hadrien (Bernoulli, *loc. laud.*, p. 121 ; Mendel, *loc. laud.*, n° 585).
5. Sur ce détail, v. Strong, *loc. laud.*, p. 388 sqq. Les paupières, plissées, sont d'une grande finesse. Celle d'en haut fortement arquée, empiète à l'angle externe sur la ligne presque horizontale de celle d'en bas. L'une et l'autre coupent le cercle incisé de la pupille.
6. Bernoulli, *loc. laud.*, p. 120.

Vue de face, la figure respire la méchanceté. Mais si l'on considère le profil, ce caractère s'atténue quelque peu et l'on est frappé davantage par l'énergie qui se dégage des lignes vigoureuses du front, du nez et du menton. Même la façon assez molle dont ce dernier se rattache au cou ne diminue pas l'impression de résolution que produit le visage lorsqu'on le regarde de cet angle (pl. XXXVI).

Si donc, au lieu de s'attacher à tel ou tel détail qui peut être affaire de mode ou qui, dans un temps où n'existait aucun procédé de reproduction exacte, a pu varier selon la fantaisie d'un artiste, on considère l'expression de la figure, on admettra sans doute que ce mélange de mauvaise humeur et de décision, si étranger à la personnalité d'Antonin le Pieux, convient au contraire à merveille à Hadrien[1].

Entre les portraits de cet empereur qui sont parvenus jusqu'à nous, on n'hésitera pas à considérer celui de Stamboul comme un des plus précieux. Non seulement en effet cette statue, en pied, n'a subi aucune mutilation importante, mais elle nous donne du personnage une image singulièrement vivante. Ce qu'a de nécessairement conventionnel toute effigie officielle est ici compensé par une indiscutable liberté. L'attitude est franche et aisée : le mouvement du torse, orienté suivant un autre axe que la tête et les jambes, rompt la monotonie qu'entraînerait une rigoureuse frontalité. Si l'on trouve un peu excessive la régularité avec laquelle convergent tous les plis du vêtement, chiton et himation, vers un seul point, au milieu du ventre, on remarquera que l'artiste a pu cependant tracer de grandes lignes qui, en reliant, de dos comme de face, l'épaule gauche au bas du mollet droit, donnent au corps un aspect plus élancé. La façon dont sur le côté le tissu retombe en festons est beaucoup plus banale et trahit même, par sa sécheresse, une certaine insuffisance de la part de l'auteur.

Mais ces détails vestimentaires sont de peu d'importance. Toute l'attention se concentre sur la tête de l'empereur. Il serait tout à fait injuste de ne la considérer que pour chercher des ressemblances et déterminer l'identité du personnage représenté. Car le morceau est d'un véritable artiste, moins soucieux d'obtenir une exactitude photographique que de saisir l'esprit du modèle.

La plupart des portraits d'Hadrien nous montrent un visage à la fois mou et grognon[2] ; lorsqu'elle s'est exercée, la stylisation a fait disparaître des traits toute trace de bouderie, tantôt pour répandre sur eux une grande douceur,

1. Bernoulli, *loc. laud.*, rappelle qu'Hadrien passait pour très nerveux.

2. A seul titre d'exemple, on peut citer un buste du Capitole (Stuart Jones, *Catal.*, p. 67, n° 12 : c'est le n° 22 de la liste de Bernoulli).

c'est le cas pour la tête colossale du Vatican[1], tantôt comme sur deux bustes du Capitole[2] pour donner à la physionomie une énergie qui ne souffre pas la moindre trace de découragement dans l'expression de la bouche ou du regard : de l'une et l'autre façon, la figure perd en animation ce qu'elle gagne en noblesse.

C'est au contraire pour obtenir une vie plus intense que l'auteur du bronze de Stamboul a forcé quelques-uns des caractères de son modèle. La chevelure, dont les autres sculpteurs s'étaient contentés d'indiquer le désordre touffu, prend ici une allure romantiquement tourmentée ; sa masse équilibre et rend moins apparent ce que le bas du visage a de lourd et de mou, et le front paraîtrait moins soucieux s'il n'était écrasé sous l'ombre épaisse des boucles. Il a suffi de glisser la prunelle vers le coin de l'œil pour donner au regard cette fixité insistante et cet air mauvais. Les joues, loin d'être bouffies comme les ont représentées des artistes moins soucieux de donner à Hadrien une expression énergique, sont plates, la peau tendue vers les tempes ; et, par sa sécheresse et sa précision, le pli qui rejoint l'aile du nez au coin de la bouche marque, plus que dans aucun autre exemplaire, la méchanceté du personnage.

On se tromperait en voyant là quelque intention caricaturale. Désireux de donner à son modèle un aspect imposant sans toutefois sacrifier ce qui constituait l'une des particularités les plus frappantes de la physionomie, l'artiste a poussé jusqu'à la sévérité l'expression assez vulgairement boudeuse du personnage. Une comparaison avec les autres portraits montre que, tout en conservant son individualité, la figure gagne ainsi beaucoup de caractère et prend un intérêt que, sans le secours de l'art, elle n'inspirerait peut-être pas.

Il est vraisemblable que l'auteur était un Grec. On ne saurait pour le prouver tirer argument de la provenance de la statue : ce critère qui n'est jamais sûr est particulièrement fragile lorsqu'il s'agit d'un bronze, dont on peut « tirer plusieurs copies ». Plus significatif est déjà le fait que l'empereur porte un vêtement purement grec. Mais Bay Aziz Ogan a fait justement remarquer que ce costume s'expliquerait par le fait que la statue était destinée à un district de civilisation hellénique[3] ; et l'on sait d'autre part que, même en Italie, il arrivait qu'on adoptât la mode grecque[4]. Ici rien n'est romain : la

1. Lippold, *Die Skulpt. des Vatik. Museums*, III, p. 120, n° 543 (atlas III, pl. XLIII). C'est aussi une majestueuse douceur qui caractérise l'expression de la statue du Capitole (Stuart Jones, *loc. laud.*, p. 37, n° 36). Dans la liste de Bernoulli ces pièces portent respectivement les numéros 31 et 2.

2. Ce sont ceux exposés dans la salle des Empereurs sous les numéros 31 et 32 (dans la liste de Bernoulli, nos 24 et 33).

3. Aziz Ogan, *loc. laud.*, p. 415, n. 1.

4. M. Bieber, *Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht*, p. 42 sqq.

tunique cousue sur l'épaule et le bras, le quadrillage du manteau se retrouvent sur d'innombrables statues qui proviennent toutes de la partie orientale du bassin méditerranéen[1]. Les chaussures aussi, les solides « crépides » que chaussèrent plus d'une fois les empereurs, et Hadrien lui-même[2] n'étaient portées par les Romains que lorsque, pour une raison quelconque, ils s'habillaient entièrement « à la grecque[3] ».

Sur l'attitude, il n'est pas utile d'insister. A cette époque, elle est répandue dans tout le monde romain ; mais elle est d'origine grecque et plus d'un orateur est figuré dans une pose analogue[4]. Les mains peuvent faire un geste légèrement différent, la ligne générale du corps reste, pour l'essentiel, identique. Qu'importe si la main gauche est posée sur la cuisse ou le ventre, si la droite est étendue dans un mouvement oratoire ou tient un objet ? Ici il est probable qu'entre les doigts à demi fermés était glissé peut-être un bâton court[5], mais ce n'est ni certain ni nécessaire.

Seul donc, le style est caractéristique. Si unifié que soit l'art à cette époque, certains traits trahissent le tempérament et l'origine de l'auteur. Que l'on compare l'Hadrien découvert à Adana et celui qu'on a ramassé dans la Tamise[6], on verra que du même modèle les artistes, de races différentes, ont donné deux images d'un esprit, on peut le dire, radicalement opposé. Le Romain a fait une œuvre sèche, bien dessinée, sans émotion ; le Grec a accumulé tout ce qui était susceptible de produire un effet : désordre de la chevelure, mobilité de la prunelle, contraste entre le méplat des joues et le relief tourmenté du front ou du menton : ce n'est que par l'observation de quelques détails qu'il évite de tomber dans le pathétique et le théâtral.

L'époque d'Hadrien marque, on le sait, dans l'histoire de l'art une manière de palier. Tournés vers le passé, les esprits se sont plus préoccupés d'imiter leurs prédécesseurs que de créer des types nouveaux[7]. De telles dispositions n'allaient pas sans favoriser, chez les artistes, le goût de l'étude et la recherche

1. Une des plus récemment trouvées est la statue délienne publiée par K. MICHALOWSKI, *Explor. archéol. de Delos ; Portraits hellénistiques et romains*, p. 59 sqq. Le personnage ne porte pas le chiton, mais l'himation quoique drapé de manière différente, est bien le même. Les autres exemples, depuis le Sophocle du Latran, sont trop nombreux pour être énumérés.

2. Par exemple sur la statue de Cyrène (SMITH, *Catal. of the Greek sculpt. in the Brit. Mus.*, II, n° 1381).

3. E. POTTIER, *Dict. ant.*, s.v. *Crepida*, p. 1560, fig. 2060 et 2061.

4. AZIZ OGAN, *loc. laud.*, p. 415, n. 1.

5. Le sceptre n'est, avant le Bas-Empire, porté par l'empereur que lorsqu'il est figuré en triomphateur (CAGNAT, *Dict. ant.*, s.v. *Imperator*, p. 427).

6. CH. PICARD, *Sculpt. ant.*, II, p. 110, fig. 171.

7. CH. PICARD, *loc. laud.*, II, p. 428, qui, avec tous les historiens de l'art romain, note cependant une création, l'Antinoüs.

de l'exactitude. L'académisme entraîne naturellement, au détriment de l'inspiration, le développement de la technique. Aussi ne sera-t-on pas surpris de constater que l'auteur du bronze de Stamboul, si soucieux qu'il se soit montré de pittoresque et d'expression violente, n'a pas négligé de rendre avec conscience plus d'un détail d'abord inaperçu. Le tracé des veines sur le bras, la structure des articulations, le dessin des mains et des pieds montrent que le sculpteur avait étudié de près, non seulement le modèle vivant, mais aussi les grandes œuvres classiques, illustrations parfaites de ce que doit être l'anatomie pour un artiste. De ce travail il a tiré profit : mais il n'ignorait pas non plus les grandes créations pergaméniennes, qui connurent une nouvelle vogue à cette époque[1] et il a su unir, pour donner la vie à sa statue, l'observation exacte de la réalité au sens de l'expression pittoresque et mouvementée.

1. Ch. Picard, *loc. laud.*, p. 430 sqq. et 433-434.

STATUE DE SAMSUN

(Planches XXXVIII à XLIV)

Bibliographie : JOUBIN, *Catal. des bronzes*, p. 3, n° 3 : et *Rev. archéologique*, 1899, II, p. 209 : KLUGE UND LEHMANN-HARTLEBEN, *Die antiken Grossbronzen*, p. 100, 136 sqq., 139 ; et *Jahrb. d. archäol. Instit.*, XLIV (1929), p. 12.

La statue, qui porte le n° 843, a été trouvée en 1895 à Samsun (Amisos)[1]

[La photographie reproduite sur la figure ci-jointe (fig. 4) a été prise au moment où la statue a été remontée ; les restaurations sont peu nombreuses encore et se reconnaissent facilement. Depuis, on a comblé les vides avec du plâtre qu'on a peint en une couleur gris-verdâtre, laquelle se confond presque avec la patine des parties conservées. C'est donc à cette figure que le lecteur est prié de se reporter pour les explications qui vont suivre].

La statue a été étudiée récemment du point de vue technique par M. Kluge. Je ne puis que répéter ici les conclusions auxquelles est arrivé le savant spécialiste.

Telle qu'elle nous est parvenue, la statue est le résultat d'une contamination : un artiste du IIIe siècle après Jésus-Christ a utilisé, en la transformant, une œuvre du IVe siècle avant notre ère. Du bronze le plus ancien, nous n'avons plus que ce qui subsiste du torse, les deux jambes (à l'exception du pied gauche) et le bras gauche jusqu'à une section rectiligne visible à 7 centimètres au-dessus du poignet. La tête et une partie du cou sont, avec la main et le poignet gauches, tout ce qui reste du remaniement du troisième siècle.

1. Elle est exposée dans la salle 27. La statue a été trouvée lors de la construction de la route de Samsun à Bafra.

Le fondeur romain est responsable d'un certain nombre de déprédations ; c'est lui sans doute qui, en même temps que la tête et le cou, a, pour revêtir son personnage d'un manteau, arraché le ventre et le flanc droit et un morceau de l'épaule droite de la statue primitive. Mais ce vêtement a disparu à son tour, ainsi que le bras droit. La tête elle-même a beaucoup souffert : le nez, l'œil gauche, une grande partie des joues sont des restaurations modernes : il ne reste pour ainsi dire plus rien du cou, que le réparateur du Musée a refait en l'allongeant excessivement ; le crâne est défoncé. Si l'on ajoute que le pied gauche est perdu et le droit cassé, qu'en plus d'un point, notamment sur le mollet et les cuisses, la paroi est crevée, on voit que la statue nous est parvenue en bien piètre état.



Fig. 4. — Athlète de Samsun avant la restauration

M. Kluge a bien mis en lumière le contraste entre les deux morceaux dont est composée la statue. La tête et la main sont d'une fonte qui porte la marque d'une époque tardive et d'un atelier provincial, lourde, épaisse, grossière : tout ce qui échappait au regard du spectateur — les oreilles, la nuque, la paume de la main — n'a pas été travaillé : l'ouvrier n'était pas sans mérites — il manie assez adroitement le burin — mais il apparaît que la technique du bronze est en pleine décadence[1]. Le torse et les jambes sont au contraire d'une « finesse inouïe » : la paroi ne dépasse nulle part 2 à 3 millimètres d'épaisseur, la ciselure est magistrale et nous avons là un des modèles les plus parfaits de la fonte à la cire au cours du IVe siècle : M. Kluge serait tenté d'y voir un original de Lysippe lui-même. Dans ces conditions on ne peut assez déplorer les mutilations que, soit à l'époque romaine, soit par la suite, a subies une pièce aussi rare.

Tel est donc, sur la statue de Samsun, l'avis d'un technicien.

1. M. Kluge semble penser que, des défauts de la fonte, il faut faire grief à l'époque plutôt qu'au fondeur.

Il n'est point sans surprendre quelque peu lorsqu'on examine le style de la statue. Il est indéniable en effet qu'elle est composée de deux parties tout à fait distinctes, que la tête, le cou et la main sont du IIIe siècle de notre ère, et que le corps a servi, selon l'expression de M. Kluge, de « mannequin » à l'artisan romain. Mais n'était l'avis aussi formel d'un spécialiste aussi éminent, on hésiterait à admettre que ce corps appartienne vraiment à une œuvre de belle époque. Et que penser de l'attribution à Lysippe, dont aucun bronze ne nous est connu que de réputation ?

Certes on doit tenir compte de la restauration, qualifiée par M. Kluge avec une sévérité qui n'a rien d'excessif. Il faut un effort non médiocre pour se représenter l'effet que pouvait produire la statue avant qu'un montage malhabile et indiscret lui eût donné cette ligne disgracieuse qui impressionne aujourd'hui le visiteur d'un façon si défavorable. Néanmoins il paraît difficile d'éprouver pour l'artiste autant d'admiration que M. Kluge est disposé à en accorder au fondeur. Il est préférable en tout cas de juger la statue sinon telle qu'on la voit actuellement au Musée, du moins telle qu'elle pouvait se présenter au IIIe siècle, après sa transformation, car trop d'éléments nous manquent pour reconstituer l'état premier.

La statue est colossale, sa hauteur étant de 2m,05. C'est celle d'un homme dans l'attitude de la marche. Il est actuellement tout à fait nu, mais M. Kluge a prouvé que, si la statue dans son état premier était déjà dévêtue, le remaniement romain l'avait pourvue d'un manteau — une peau de lion, spécifie M. Lehmann Hartleben. — qui a aujourd'hui disparu. La jambe gauche supporte le poids du corps, la droite est rejetée nettement en arrière et le pied ne touchait le sol que de la pointe. Le bras gauche tombe naturellement, le droit était tendu vers l'avant ; la tête est levée, tournée légèrement vers la droite.

Ce qui frappe d'abord, c'est une singulière disproportion entre les différentes parties. La tête, qui ne mesure que 0m,25, paraît toute petite au sommet de ce grand corps, d'autant plus que le cou est allongé[1] et que les épaules sont d'une carrure athlétique : la main gauche, au bout d'un bras nerveux et fin, est gigantesque. Cependant les morceaux rapportés à l'époque romaine ne sont pas seuls en cause.

On relève en effet, dans la construction du tronc, une faute bien singulière : tout le côté droit est soumis à un double mouvement. Tandis que l'épaule est soulevée par le geste du bras tendu, la jambe, vigoureusement rejetée en arrière,

1. Il y a dans l'excessif allongement du cou une évidente erreur du restaurateur.

abaissait la hanche. Pour venir à bout de cette contradiction, qui rompait en même temps la symétrie avec le côté gauche, l'auteur a démesurément allongé la fesse : celle-ci — on le voit aussi bien sur nos planches XXXIX et XLI que sur la réalité — se trouve plus grande que l'autre d'un bon tiers. Actuellement, on ne saisit pas du premier coup cette anomalie et l'on est tenté de croire que la jambe droite est plus longue que la gauche : il n'en est rien : entre elles les mesures concordent exactement[1], simplement l'une prend naissance beaucoup plus bas que l'autre.

Il est difficile d'imaginer quel effet avant la mutilation, avant la restauration[2], produisait cette dissymétrie des deux côtés. On admettra difficilement que l'artiste avait été assez habile pour dissimuler ce qui était une faute à la fois de logique et d'observation. Car ce qui explique une si grave erreur, c'est, je crois, que l'auteur a, dans une même statue, voulu copier deux attitudes qu'il avait pu voir maintes fois reproduites, mais séparément, dans des œuvres différentes.

Les modèles en effet ne manquaient pas. Depuis Polyclète qui est, peut-on dire, le père de ces figures statiques arrêtées au milieu d'un mouvement, de nombreuses statues représentent un homme nu en train de marcher. Au Musée même de Stamboul on en trouverait des exemples et notamment l'œuvre étudiée dans ce volume et reproduite sur nos planches XIII-XIV : campée d'une façon différente, elle appartient cependant à la même catégorie de représentations. Rien, dans l'état premier du bronze de Samsun, qui ne soit traditionnel, ni la cambrure du dos ni le geste des bras, l'un baissé et l'autre tendu en avant ou à demi levé, ni la position des jambes sur lesquelles le poids du corps est inégalement réparti.

Le seul point par lequel cette statue se distingue vraiment des autres c'est par la rudesse de son modelé. Les jambes qui sont d'ailleurs bien longues pour le tronc[3] présentent des cuisses maigres et grêles, des mollets et des chevilles épais et lourds ; on ne relèverait pas d'inexactitudes anatomiques dans le rendu des jumeaux ou de la rotule, mais on ne trouverait pas non plus de ces finesses et de ces nuances qui donnent l'impression de la vie : le toucher ne discerne pas ce modelé des veines et des nerfs qui, trop fin souvent pour que l'œil puisse

1. De la naissance de la cuisse au genou, on mesure 0m,62, ce qui est aussi la longueur du genou au talon.

2. Il est juste de signaler que, devant cette faute de construction dont était responsable l'artiste, la tâche du restaurateur n'était pas des plus simples. Il n'a rien fait en tout cas pour voiler ce qu'avait de choquant le dessin du torse. Le manteau qui fut placé sur la statue au IIIe siècle devait dissimuler en grande partie ce défaut.

3. Du col à la fourche, le tronc mesure 0m,68 ; de la fourche au sol, on compte 0m,98.

bien le distinguer, contribue néanmoins à animer le bronze ; les ombres sont dures et nettes ; les plans se heurtent avec une excessive brutalité à moins au contraire que les courbes ne soient d'une régularité presque géométrique. Le dos, avec sa cambrure vigoureuse, son sillon vertébral profondément creusé est d'une meilleure venue, mais lui aussi d'un travail assez sec ; et la statue de Tarse déjà citée fournit un point de comparaison qui n'est pas à l'avantage du bronze de Samsun. Seul le bras, d'un galbe élégant et d'une délicatesse qui surprend dans cet ensemble brutal, est d'un modelé vraiment vivant.

Il faut donc conclure que la belle qualité de la fonte ne doit pas faire préjuger des mérites artistiques du bronzier, encore moins de son originalité : et si, pour dater la statue ou plutôt le premier état de la statue, on était encore réduit à user du seul témoignage de l'appréciation stylistique, on serait tenté de la placer à l'époque romaine, parmi les innombrables figures honorifiques dont les auteurs copiaient, avec plus ou moins de fidélité et d'habileté, les créations du ve et du ive siècle.

Je serais disposé à accorder beaucoup plus d'originalité à l'auteur du remaniement du iiie siècle. Certes, c'est un demi-barbare : la fonte des morceaux qui sont de lui est d'une qualité déplorable. Il a d'autre part négligé tout ce que dans la statue ne voyait pas le spectateur — ajoutons entre parenthèses qu'il suivait en cela un usage commun à bien des sculpteurs grecs de la bonne époque : l'intérieur de la main est d'un travail très négligé ; le revers du crâne est laissé lisse ; quant aux oreilles, ce sont des masses schématiquement indiquées, simples supports, a-t-on dit, du voile qui couvrait la tête et devait les dissimuler. Enfin les traits du personnage présentent un aspect déconcertant qui ne peut que choquer un esprit classique.

Et cependant cet artisan provincial de basse époque ne doit pas être méprisé. M. Kluge est le premier à reconnaître que, s'il était mauvais fondeur, il savait manier le burin et connaissait la tradition des toreutes grecs. Et surtout son œuvre malgré tous ses défauts, ou à cause d'eux peut-être, est douée d'une indéniable force d'expression.

Je laisse de côté la main qui, maintenant qu'elle est vide de l'objet qu'elle tenait, est presque hallucinante, trop grande au bout d'un bras trop fin, avec des doigts énormes, carrés, à la fois raides et inconsistants.

Avant de juger la tête il faut masquer le nez, l'œil droit et une partie des deux joues, restaurations modernes dont les raccords sont d'ailleurs visibles même sur nos planches XLII et suivantes. Il en reste assez heureusement pour permettre d'apprécier le style et l'œuvre.

Petite par rapport au corps, la tête paraît allongée ; peut-être l'était-elle en effet avant que le sommet du crâne ne fût défoncé[1], mais actuellement c'est un simple effet de perspective. Elle est assez bien proportionnée : avec le front étroit et les tempes déprimées contrastent le crâne large, les pommettes que l'on devine saillantes et la masse de la barbe qui s'arrondit autour des maxillaires. De face, on notera dans le visage une évidente dissymétrie ; la chevelure, d'une coupe en apparence régulière, dégage moins le côté droit que le gauche ; le sourcil gauche n'est pas au même niveau que le droit, mais sensiblement surélevé ; au contraire la bouche s'abaisse légèrement vers la gauche ; les oreilles non plus ne sont pas tout à fait à la même hauteur.

Le profil est d'un dessin curieux : les lignes aussi bien du front que du menton sont très fuyantes et l'on imagine assez volontiers que le restaurateur ne s'est guère trompé en faisant pointer le nez aussi violemment en avant.

Les traits sont d'un réalisme saisissant. Le regard est à la fois morne et dur : entouré de paupières lourdes, dont l'une — celle d'en haut — fortement arquée empiète sur la ligne presque droite de l'autre, l'œil est immobile : un creux marque le point lumineux ; la pupille, dont le haut n'apparaît pas, est encerclée d'une incision profonde et irrégulière. La bouche, simple fente qui ne s'entr'ouvre même pas, est cruelle ; la lèvre inférieure, d'une extrême minceur, est en retrait sur l'autre et amorce un menton long et plat. Une étroite calotte de cheveux très courts coupés droit sur le front dégage les tempes et les oreilles. Une barbe presque rase souligne, accentue même les contours des maxillaires qui, sans elle, paraîtraient peut-être un peu mous. Des sourcils traités, comme les poils de la chevelure et de la barbe, par brèves hachures, contribuent, avec les deux rides qui soulignent la naissance du nez, à donner au visage un aspect de froideur et de sévérité presque inhumaines.

Par la technique, par l'usage notamment qui est fait des incisions pour rendre les poils, cette tête s'apparente à celle de Gordien que conserve le Musée de Sofia[2]. Elle s'en rapproche aussi par le style, par son réalisme, par son caractère expressif ; elle est d'un art peut-être moins sûr et moins fin ; mais plus brutal, ou plus inexpérimenté, l'artiste a produit une œuvre plus étrange et plus saisissante.

M. Kluge a démontré qu'à partir du IIIe siècle la statue portait un vêtement dont un bout était tenu dans la main gauche et qui couvrait non seulement la

1. On pourrait admettre que ce trou dans le crâne correspondait à la soudure du manteau.
2. Kluge und Lehmann-Hartleben, *Die antiken Grossbronzen*, p. 48 (fig. 3), et p. 135.

plus grande partie du torse et le bras gauche, mais aussi la nuque et les oreilles. M. Lehmann-Hartleben[1] estime que ce vêtement n'était pas une toge, car le bras gauche serait resté libre, ni, bien entendu, une cuirasse avec un manteau, car la tête eût été découverte. Il suppose donc que le personnage, qu'on n'a pas identifié, devait être un empereur du milieu du IIIe siècle. Prenant pour modèle le célèbre buste de Commode[2], l'artiste l'aurait représenté en Héraklès, vêtu de la peau de lion : le mufle de l'animal aurait couvert le crâne et la nuque tandis que la main gauche eût retenu une des pattes de la bête. S'il n'est pas plus simple d'admettre que le revers de la tête n'était pas travaillé parce que la statue était dans une niche, et que les oreilles, d'en bas, se distinguent mal : s'il est techniquement établi que le bras gauche était réellement dissimulé sous le manteau ; si l'on ne peut douter que la main, dont le geste paraît surtout oratoire, ait vraiment tenu le bout d'un vêtement, et rien d'autre, on se ralliera à la suggestion de M. Lehmann-Hartleben. Mais on se demandera peut-être — et ce sera la seconde fois dans le cours de ce chapitre — si les conclusions d'une étude purement technique sont assez sûres pour nous obliger à admettre des hypothèses que des considérations logiques ou stylistiques nous engageraient plutôt à rejeter[3].

1. *Die antiken Grossbronzen*, p. 139.
2. STRONG, *Scultura romana*, p. 385, fig. 233.
3. La statue de Samsun ne présente avec le buste de Commode aucun point commun. La peau de lion serait drapée de façon toute différente. Et nous n'avons pas d'autres exemples d'empereurs figurés en Héraklès. Sans être inadmissible, l'idée de M. Lehmann-Hartleben est donc bien loin de s'imposer.

TABLE DES PLANCHES

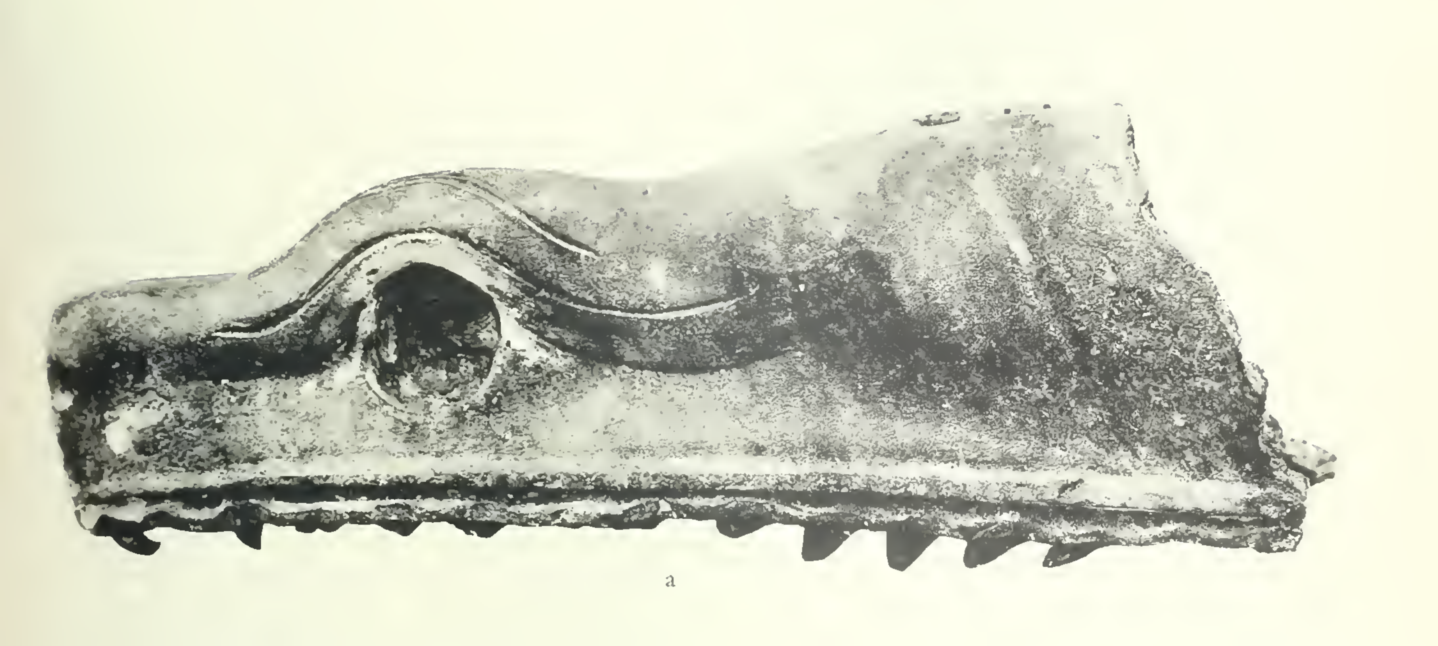
Les planches reproduisent des photographies dont certaines ont été prises autrefois, mais dont les autres ont été exécutées spécialement pour l'Institut français d'archéologie, en vue de notre ouvrage. Tous les clichés appartiennent à l'administration du Musée.

TABLE DES MATIÈRES

LIMOGES. — IMPRIMERIE A. BONTEMPS



LÉBÈS PHRYGIEN
HAUTEUR : $0^m,77$



a



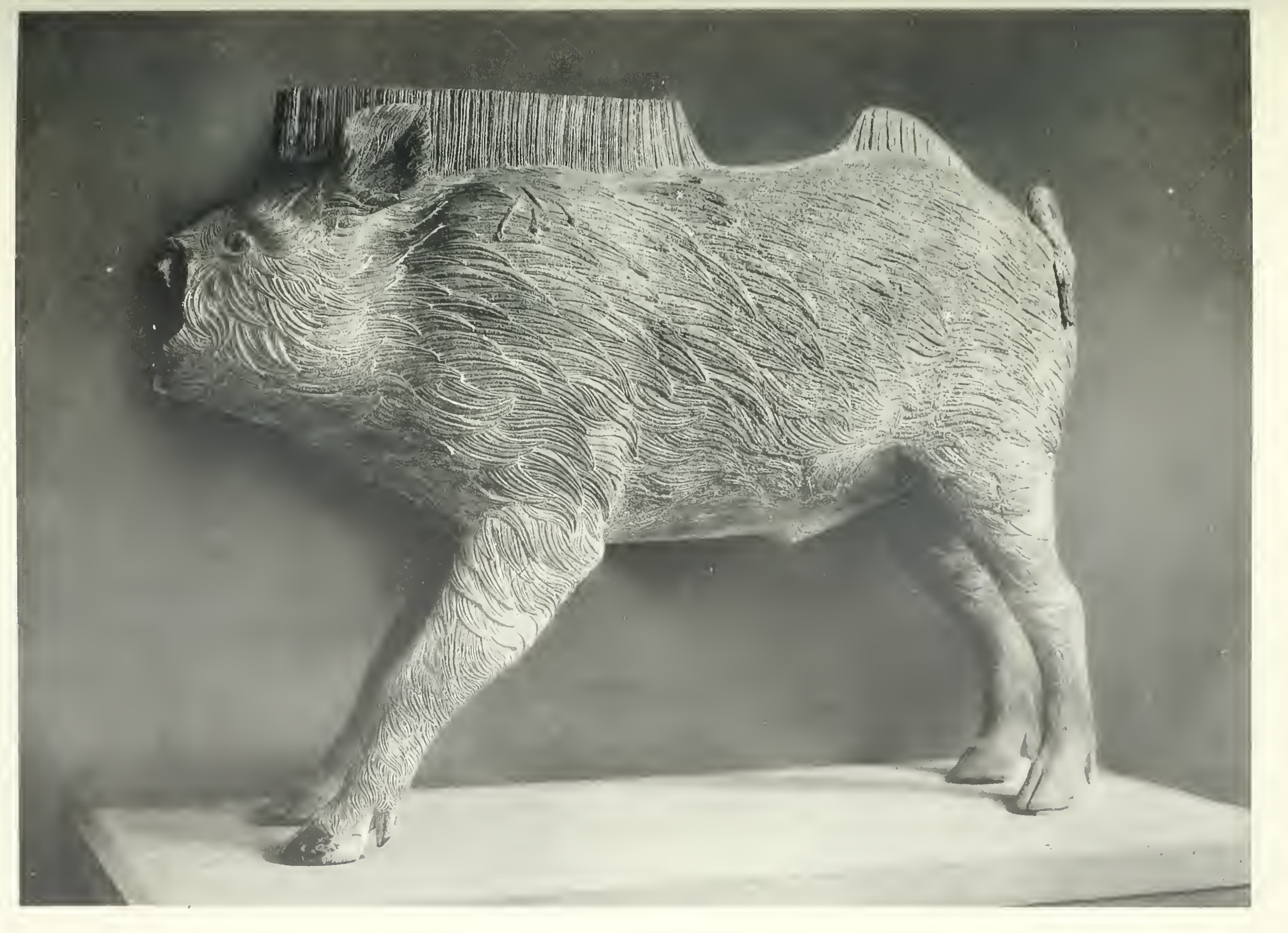
b

SERPENT DE DELPHES

LONGUEUR : $0^{m},34$

SANGLIER BLESSÉ

LONGUEUR : $1^{m},11$



SANGLIER BLESSÉ

LONGUEUR : $1^{m},11$

a

b

SANGLIER BLESSÉ

HAUTEUR : $0^{m},79$



a b

LION ARCHAIQUE

HAUTEUR : $0^{m},42$

a



b

TAUREAU DE PRÉVÉZA

LONGUEUR : $0^{m},37$



HÉRAKLÈS (?)

HAUTEUR : $0^{m},58$



HÉRAKLÈS (?)
HAUTEUR : 0m,58



HÉRAKLÈS (?)
HAUTEUR : $0^{m},58$



HÉRAKLÈS (?)

HAUTEUR DU VISAGE : $0^{m},16$

a

b

HÉRAKLÈS (?)

HAUTEUR DU VISAGE : 0^{m},16

a

b

STATUE DE TARSE

HAUTEUR : 1m,63

a

b

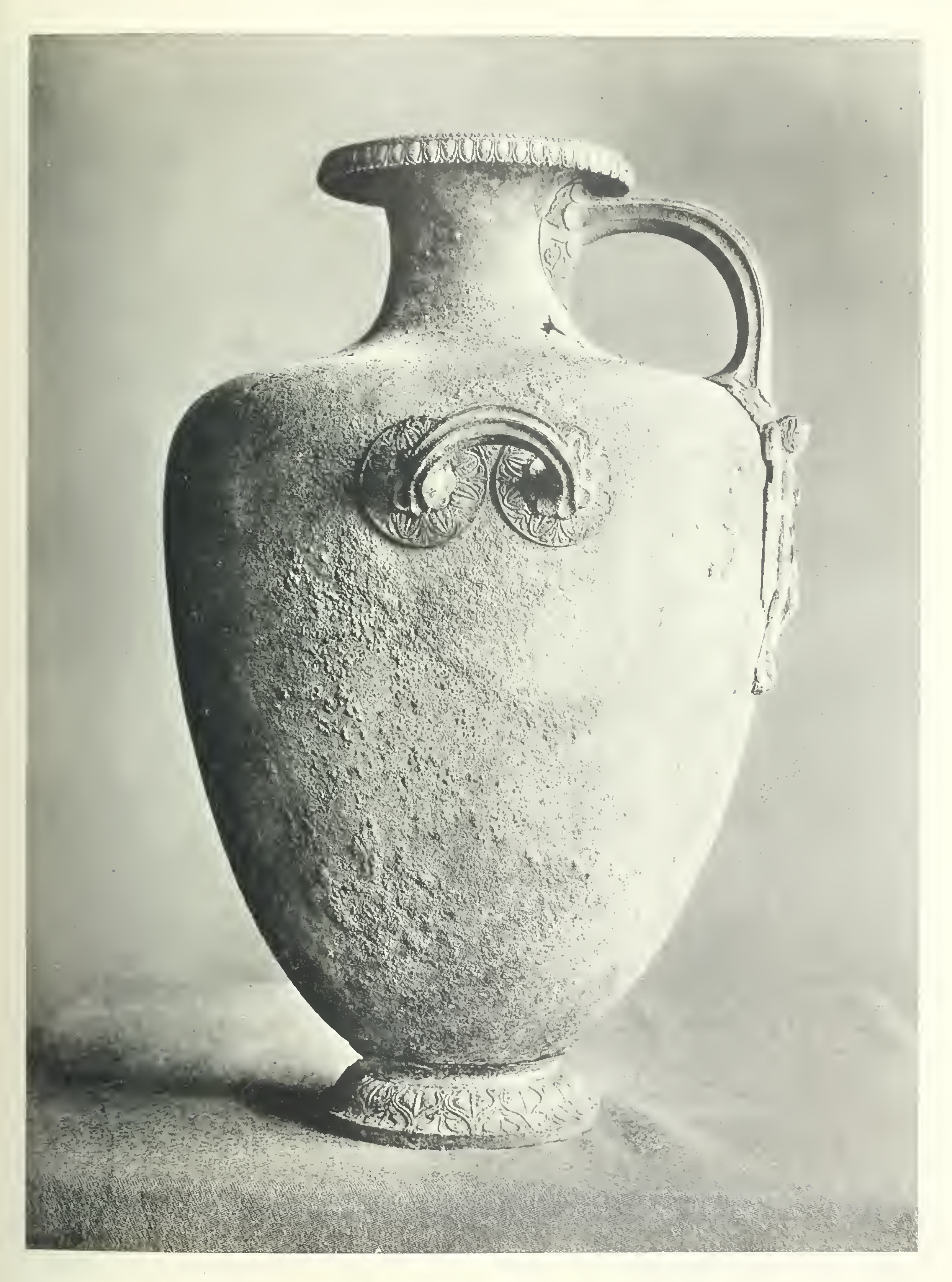
STATUE DE TARSE

HAUTEUR : 1^{m},63



HYDRIE D'ÉROS ET PSYCHÉ

HAUTEUR : $0^{m},48$



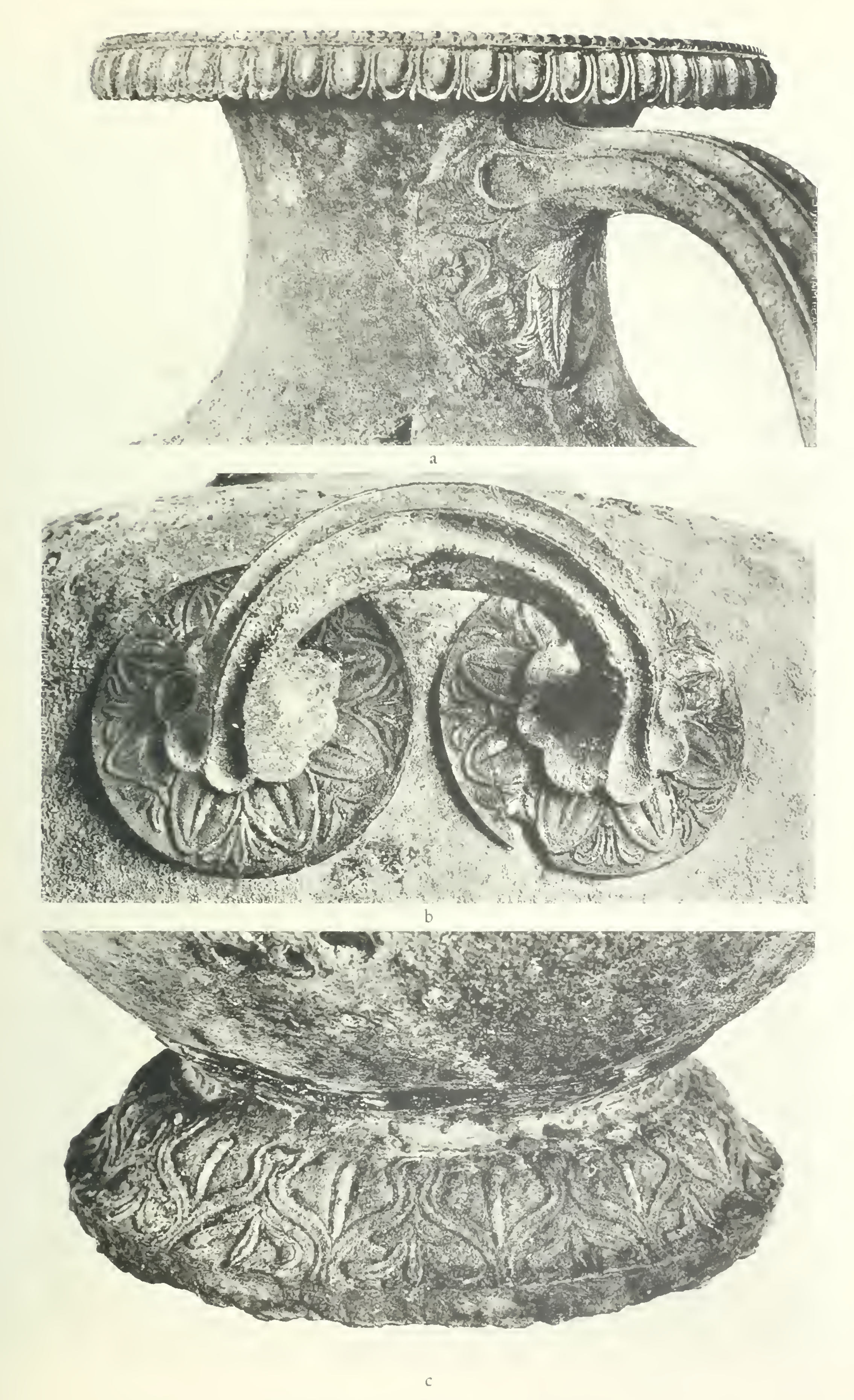
HYDRIE D'ÉROS ET PSYCHÉ

HAUTEUR : 0^{m},48



HYDRIE D'ÉROS ET PSYCHÉ

HAUTEUR DU GROUPE : $0^{m},14$



a

b

c

HYDRIE D'ÉROS ET PSYCHÉ

DIAMÈTRE SUPÉRIEUR : 0^{m},15



a

b

ZEUS DE JANINA

HAUTEUR : $0^{m},71$



a

b

ZEUS DE JANINA

HAUTEUR : $0^{m},71$



HÉRAKLÈS EN MARCHE

HAUTEUR : $0^{m},75$



HÉRAKLÈS EN MARCHE

HAUTEUR : $0^{m},75$



HÉRAKLÈS EN MARCHE

HAUTEUR : 0^{m},75



HÉRAKLÈS EN MARCHE

HAUTEUR : $0^{m}.75$


a


b


c

HÉRAKLÈS AU REPOS

HAUTEUR : $0^{m},36$



GROUPE DE LUTTEURS

HAUTEUR DE L'ENSEMBLE : 0m,49



GROUPE DE LUTTEURS

HAUTEUR DE L'ENSEMBLE : $0^{m},49$

a

b

GROUPE DE LUTTEURS

HAUTEUR DU GROUPE : $0^{m},25$



a

b

ENFANT A L'OISEAU

HAUTEUR : $0^{m},78$



a b

ENFANT A L'OISEAU

HAUTEUR : 0^m,78



HADRIEN

HAUTEUR : 2^{m},05



HADRIEN

HAUTEUR : 2m,05



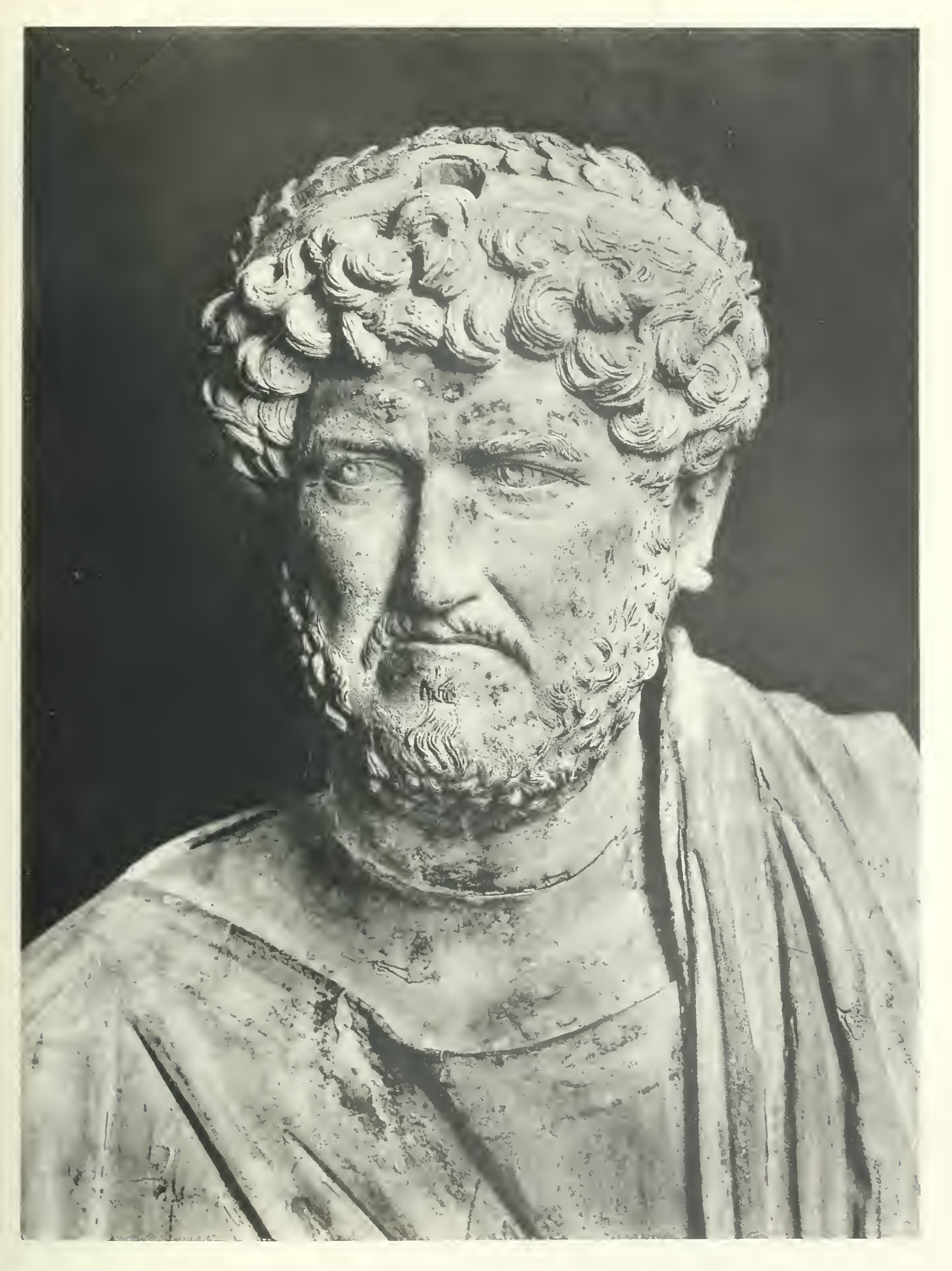
HADRIEN

HAUTEUR : 2m,05



HADRIEN

HAUTEUR : $2^{m},05$



HADRIEN

HAUTEUR DE LA TÊTE : $0^{m},29$



HADRIEN

HAUTEUR DE LA TÊTE : $0^m,29$



HADRIEN

HAUTEUR DE LA TÊTE : 0m,29



STATUE DE SAMSUN

HAUTEUR : $2^{m},05$



STATUE DE SAMSUN

HAUTEUR : $2^{m},05$



STATUE DE SAMSUN

HAUTEUR : 2^{m},05



STATUE DE SAMSUN

HAUTEUR : 2m,05



STATUE DE SAMSUN

HAUTEUR DE LA TÊTE : $0^{m},22$



STATUE DE SAMSUN

HAUTEUR DE LA TÊTE : $0^{m},22$



STATUE DE SAMSUN

HAUTEUR DE LA TÊTE : 0m,22


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 14 21 09 011 9